

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Центр теории и истории культуры
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)
Отделение гуманитарных наук

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ XVII

**Н. В. Захаров
Вл. А. Луков**

ШЕКСПИР. ШЕКСПИРИЗАЦИЯ

Монография

Для обсуждения на научном семинаре 23 апреля 2011 года

Москва

Издательство Московского гуманитарного университета

2011

ББК 84 (4Вел)

З 38

*Печатается по решению Института фундаментальных и
прикладных исследований*

Московского гуманитарного университета

*Исследование выполнено при поддержке РГНФ (грант № 2011-04-
12064в Информационно-исследовательская база данных
«Современники Шекспира: электронное научное издание»)*

Захаров Н. В., Луков Вл. А.

Шекспир. Шекспиризация: Монография: Для обсуждения на научном семинаре 23 апреля 2011 года / Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований; МАН (IAS). — М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2011. — 104 с. (Шекспировские штудии XVII).

В монографии исследуется формирование культа Шекспира в европейской и русской литературе и культуре, появление и развитие принципа шекспиризации, его характерные черты, значимость для творчества выдающихся писателей XVIII–XIX веков. Особое внимание уделяется проблеме «Шекспир и Пушкин».

Для филологов, культурологов, специалистов в области компаративистики, аспирантов и студентов гуманитарных университетов, всех, кто интересуется влиянием творчества Шекспира на западную и отечественную культуру.

Рецензенты:

*председатель Научно-методического совета по культурологии
Министерства образования и науки РФ, доктор философских наук,
профессор Т. Ф. Кузнецова*

*директор Института фундаментальных и прикладных исследований
МосГУ, доктор философских наук, профессор Вал. А. Луков*

© Захаров Н. В., Луков Вл. А., 2011

ВВЕДЕНИЕ

Шекспир — наиболее изученный писатель мира. Возникла целая отрасль филологии — шекспироведение, отправной точкой которого можно считать предисловие Бена Джонсона к первому собранию сочинений драматурга (фолио 1623 г.)¹.

В 1709 г. появилась первая биография Шекспира Николаса Роу, предпосланная им к изданию первого в XVIII веке собрания сочинений драматурга² и содержащая скрупулезно собранные сведения о великом писателе (правда, многие из них оказались недостоверными). Вольтер, находясь в Англии, познакомился с творчеством Шекспира и стал первым его пропагандистом во Франции. В его библиотеке хранились издания произведений Шекспира на английском и французском языках³. Он, сам того не подозревая, заложил фундамент для возникновения культа Шекспира, охватившего во второй половине века сначала Европу, а затем и другие регионы мира⁴. Как потом Вольтер ни боролся с этим культом, называя Шекспира «варваром», ничего не понимавшим в правилах искусства, поколебать всеобщее увлечение английским драматургом ему не удалось. В «Предположениях об оригинальных произведениях» Э. Юнга (1759)⁵, в предисловии Сэмюэля Джонсона к

¹ 36 пьес Шекспира в фолио 1623 г. располагались не по хронологии написания. Этот порядок сохранен, напр., в изд.: Shakespeare W. The Complete Works / Ed. by W. J. Craig. London, 1990. P. 1–1135.

² Shakespeare W. The Works: V. 1–6. London, 1709.

³ Библиотека Вольтера: Каталог книг / Отв. ред. М. П. Алексеев и Т. Н. Копреева, вст. ст. М. П. Алексеева. М. ; Л., 1961. С. 795–796, 819.

⁴ См.: Державин К. Н. Вольтер. М., 1946. С. 326–334, 354–357; Сигал Н. Вольтер. Л. ; М., 1959. С. 34–50, 122–128 и др.; Кагарлицкий Ю. И. Шекспир и Вольтер. М., 1980. (Из истории мировой культуры).

⁵ Первый пер. на рус. яз. — Юнг [Э.] Мысли Юнга об оригинальном сочинении: Пер. с франц. СПб., 1812. О Шекспире: с. 29, 71–74. Вопрос исследовался А. А. Аникстом в статье «Эдуард Юнг и его значение в истории шекспировской критики» (Шекспировские чтения: 1976. М., 1977).

собранию сочинений Шекспира (1765)⁶ как бы содержался ответ на будущие нападки Вольтера: Шекспир — гений, который сам устанавливает законы искусства, правдивость драм Шекспира искупает нарушение им «правил». На тех же основаниях с критикой «вольтерианского» взгляда на Шекспира выступила соотечественница Вольтера г-жа Е. Монтегю («Опыт о гении и сочинениях Шекспира по сравнению с греческими и французскими драматургами, с некоторыми замечаниями о неправильных взглядах г-на Вольтера», 1769).

Первой попыткой психологического истолкования характеров Шекспира стал «Опыт о драматическом характере сэра Джона Фальстафа» Мориса Моргана (1777)⁷. Культ Шекспира стал важной отличительной чертой культуры Германии (Лессинг, Гердер, Гёте, Шиллер). В статьях И. В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771), «Шекспир и несть ему конца!»⁸ содержались не утратившие значения до сих пор мысли о характере творчества драматурга, о структуре его произведений. В романе Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796) изложена одна из самых глубоких трактовок трагедии «Гамлет» и ее главного героя.

В XIX веке складывается романтическая трактовка произведений Шекспира (Ф. Шлегель, Г. В. Ф. Гегель, С. Кольридж, Ф. Стендаль, В. Гюго, Ф. Гизо и др.). Писатель рассматривается как выражение чистого типа гения (лекции Кольриджа о Шекспире), как знамя романтиков в их борьбе с классицизмом («Расин и Шекспир» Стендаля, 1823–1825; «Предисловие к “Кромвелю” Гюго, 1827). Работы романтиков о Шекспире приобретают международную известность (не случайно в библиотеке Пушкина был французский перевод сочинения немецкого романтика Л. Тика «Шекспир и его современники»).

⁶ Johnson S. Preface // Shakespeare W. Works: V. 1–8. — L., 1765; См.: Аникст А. А. Семюэл Джонсон о Шекспире // Искусство Запада. М., 1971. С. 82–134.

⁷ Это эссе М. Моргана сопоставлено с лекциями С. Т. Кольриджа о Шекспире в ст.: Яковлева Г. В. Кольридж и английская эстетика конца XVIII века // Вестник Ленингр. ун-та. 1974. № 20. Серия истории, яз. и лит. Вып. 4. С. 98–106.

⁸ Гёте И. В. Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 261–264; Его же. Шекспир и несть ему конца! // Там же. С. 306–317.

Эволюция творчества Шекспира впервые была обнаружена и изучена в труде Г. Г. Гервинуса «Шекспир» (4 т., 1849–1850)⁹. В фундаментальной «Истории английской литературы» И. Тэна (5 т., 1863–1865)¹⁰ было предложено культурно-историческое истолкование творчества Шекспира, преодолевающее крайности романтической концепции. Этот труд открывает целую серию работ, в которых осуществлена позитивистская критика романтического культа Шекспира («Шекспиромания» Р. Бенедикса, 1873, и др.). Молодой Дж. Б. Шоу тоже выступил как критик Шекспира, но это скорее один из его многочисленных парадоксов. Вершиной шекспироведения XIX века стало исследование выдающегося датского литературоведа Г. Брандеса «Уильям Шекспир» (1895–1896)¹¹.

В шекспироведении XX века выдающуюся роль сыграли труды Э. К. Чемберса¹². Образы Шекспира получают определенную трактовку (нередко сопоставимую с достижениями литературоведческого анализа) в произведениях современной художественной литературы (например, трактовка Гамлета в романе А. Мердок «Черный принц»).

Основополагающими для отечественной науки о Шекспире стали отзывы А. С. Пушкина (среди них — знаменитая фраза: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»), В. Г. Белинского (статья «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», 1838, и др.), И. С. Тургенева (статья «Гамлет и Дон Кихот», 1860). Основоположником русского академического шекспироведения считается Н. И. Стороженко¹³. Значительна деятельность

⁹ Русск. пер.: Гервинус Г. Шекспир: В 4 т. / 2-е изд. СПб., 1877–1878.

¹⁰ Taine H. Histoire de la littérature anglaise: T. 1–5 / 12-ème éd. Paris, 1905–1906.

¹¹ Русск. пер.: Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997. — (Гений в искусстве).

¹² Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problems: V. 1–2. Oxford, 1930.

¹³ Стороженко Н. Основы изучения Шекспира. М., 1902; и др. О Н. И. Стороженко см.: Корнилова Е. Первый русский шекспировед // Шекспировский сборник: 1967. М., 1969.

С. А. Венгерова по подготовке издания полного собрания сочинений Шекспира¹⁴.

В начале XX века появляется статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903–1904), в которой русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала. Среди достижений отечественной науки следует отметить возникновение шекспировского театроведения («Драма и театр эпохи Шекспира» В. К. Мюллера, 1925), выход в свет первой монографии о Шекспире («Творчество Шекспира» А. А. Смирнова), психологическое исследование произведений Шекспира («Психология искусства» Л. С. Выготского, 1925), исследование языка и стиля Шекспира (труды М. М. Морозова). Популяризации достижений шекспироведов посвящены многочисленные труды А. А. Аникста. Одно из высших достижений отечественного шекспироведения — книга Л. Е. Пинского «Шекспир: начала драматургии»¹⁵, в которой предложена концепция «магистральных сюжетов». Бесчисленные монографии, диссертации, статьи о Шекспире продолжают появляться и в последние десятилетия. Пример развития шекспироведения, при том что мы назвали лишь некоторые работы, показывает, что наши научные представления о литературе формируются благодаря исследовательской деятельности огромного числа филологов, историков культуры, которые, в свою очередь, находят опору в высказываниях выдающихся писателей, мыслителей, ценителей словесного искусства.

В 1772 г., когда к Шекспиру пришло международное признание и начал складываться культ Шекспира, английский писатель Герберт Лоуренс впервые высказал сомнение в том, что малоизвестный актер Шекспир мог написать столь великие произведения. Так возник «шекспировский вопрос», разделивший шекспироведов на стратфордianцев (сторонников признания авторства за Шекспиром, актером, родившемся в Стратфорде) и антистратфордianцев

¹⁴ Шекспир. Полн. собр. соч. : В 5 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1902–1904. — (Б-ка великих писателей).

¹⁵ Пинский Л. Е. Шекспир: Начала драматургии. М., 1971.

(отрицавших авторство Шекспира и называвших автором кто Френсиса Бэкона, кто аристократов — графа Рэтленда, графа Пембрука, графа Саутгемптона, графа Дерби, кто Кристофера Марло, кто даже английскую королеву Елизавету Тюдор). В настоящее время, кажется, нет ни одного видного современника Шекспира, которому не попытались приписать его произведения. Основной мотив таких поисков образно выразил еще в 1918 г. бельгийский ученый-антистратфордианец Дамблон, полагавший, что «борзая не может родиться в семье мосек», «лилия не растет на чертополохе». Но доказательства антистратфордианцев нередко поверхностны, отдают желанием сделать сенсацию. Двухсотлетний спор все более и более убеждает в принадлежности шекспировского творчества самому Шекспиру. Однако попытки разрешить «шекспировский вопрос» вовсе не бесплодны для науки: в результате об эпохе Шекспира сегодня известно больше, чем о любой другой культурной эпохе.

ГЛАВА 1

Шекспир как он представлен в современном тезаурусе

§ 1. Биография

Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 г. (точнее, был крещен 26 апреля этого года, что позволяет установить наиболее вероятный день его рождения) в Стратфорде-на-Эйвоне. Его отец стал городским головой, и с раннего детства Шекспир был приобщен к театральному искусству (так как любая труппа, приезжавшая в город, сначала должна была дать представление для семьи городского головы; таких гастролей за время юности Шекспира в Стратфорде было 24). С 7 до 13 лет он учился в грамматической школе, где главными предметами были латинский и греческий языки. В 18 лет женился на Энн Хетеуэй, которая была старше его на 8 лет, но вскоре (около 1585 г.) оставил жену и детей (старшую дочь Сьюзен и только что родившихся близнецов — дочь Джудит и сына Гамнета) в Стратфорде, а сам переехал в Лондон, лишь изредка посещая родину, чтобы привезти семье заработанные в столице деньги.

Став актером, он в дальнейшем играл небольшие роли (едва ли не самая крупная его роль — Тень отца Гамлета), что, очевидно, связано с его интенсивной работой как драматурга. Сначала он работал в первом театральном здании Лондона (называвшемся просто «Театр»). С 1593 г. он в труппе Джеймса Барбеджа («Слуги лорда-камергера»), где он был пайщиком, что давало ему определенный доход. В 1599 г. он вошел в число пайщиков нового театра — «Глобус», построенного после смерти Джеймса Барбеджа его сыновьями Ричардом и Катбертом Барбеджами, возглавившими театральное предприятие, и открывшегося трагедией Шекспира «Юлий Цезарь». К этому времени он становится достаточно состоятельным человеком, покупает для семьи самый большой дом в Стратфорде, получает низшее дворянское звание — джентльмен (1599).

Как писатель, он к 1592 г. достаточно известен, что следует из резко отрицательного отзыва умирающего Роберта Грина о нем как об

опасном конкуренте («выскачка», «ворона, щеголяющая в наших перьях»). На первое десятилетие XVII века приходится расцвет его творчества. После 1603 г. Шекспир, очевидно, не выступал на сцене, сосредоточившись на драматургическом творчестве. Около 1612 г. он покидает «Глобус», переезжает из Лондона в Стратфорд и, видимо, бросает литературное творчество. Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в родном Стратфорде, в церкви Троицы.

В 1623 г. актеры труппы Барбежда Хеминдж и Кондел выпустили первое собрание сочинений Шекспира — «Комедии, хроники и трагедии Уильяма Шекспира» (так называемое фолио 1623 г., т. е. книга, изданная форматом 1/2 листа, получаемым фальцовкой в один сгиб, книга большого формата) с предисловием выдающегося драматурга, друга Шекспира Бена Джонсона. В издание были включены 36 пьес (к ним теперь добавляют только еще одну пьесу — «Перикл»).

§ 2. Творчество

Английский шекспировед Э. К. Чемберс предложил свою хронологию творчества Шекспира, которая (с позднейшей коррекцией Дж. Макманауэя, добавлениями А. А. Аникста и нашими уточнениями) выглядит так (указывается предположительное время создания произведений, которые группируются по жанровым признакам, двойные даты соответствуют театральным сезонам, текст, воспроизводящий хронологическую таблицу Чемберса, выделен курсивом):

Первый период (1590–1594): ранние хроники: *«Генрих VI», ч. 2, 1590/1591; «Генрих VI», ч. 3, 1590/1591; «Генрих VI», ч. 1, 1591/1592;* ранняя хроника, близкая к трагедии: *«Ричард III», 1592/1593;* ранняя ренессансная комедия (близкая комедии положений): *«Комедия ошибок», 1592/1593;* ранняя ренессансная комедия (близкая комедии характеров): *«Укрощение строптивой», 1593/1594;* ранняя трагедия («трагедия ужаса»): *«Тит Андроник», 1593/1594;* поэмы: «Венера и Адонис», 1592; «Обесчещенная Лукреция», 1593.

Второй период (1594–1600): ренессансные комедии: «*Два веронца*», 1594/1595; «*Бесплодные усилия любви*», 1594/1595; «*Сон в летнюю ночь*», 1595/1596; комедия, близкая к трагикомедии: «*Венецианский купец*», 1596/1597; первая зрелая трагедия (ренессансная трагедия с элементами комедии): «*Ромео и Джульетта*», 1594/1595; хроники, близкие к трагедии: «*Ричард II*», 1595/1596; «*Король Джон*», 1596/1597; хроники, близкие к комедии: «*Генрих IV*», ч. 1, 1597/1598; «*Генрих IV*», ч. 2, 1597/1598; «*Генрих V*», 1598/1599; вершина комедийного творчества, зрелые ренессансные комедии: «*Много шума из ничего*», 1598/1599; «*Виндзорские проказницы*», 1598 (у Чемберса — 1600/1601, убедительное изменение датировки предложено Лесли Хотсоном в 1931 г.); «*Как вам это понравится*», 1599/1600; «*Двенадцатая ночь*», 1599/1600; трагедия переходного типа («античная трагедия»): «*Юлий Цезарь*», 1599/1600; лирика: сонеты, 1592–1598; произведения, приписываемые Шекспиру: хроника, возможно, написанная Шекспиром или при его участии: «*Эдуард III*», 1594/1595; фрагмент хроники: «*Томас Мор*», 1594/1595 (одна сцена, 147 строк); небольшие поэмы: «*Страстный пилигрим*», опубл. 1599, «*Феникс и голубка*», опубл. 1601.

Третий период (1601–1608): вершина трагизма (так называемые великие трагедии Шекспира): «*Гамлет*», 1600/1601; «*Отелло*», 1604/1605; «*Король Лир*», 1605/1606; «*Макбет*», 1605/1606; «античные трагедии»: «*Антоний и Клеопатра*», 1606/1607; «*Кориолан*», 1607/1608; «*Тимон Афинский*», 1607/1608; «мрачные комедии» (или проблемные пьесы): «*Троил и Крессида*», 1601/1602; «*Конец — делу венец*», 1603/1604; «*Мера за меру*», 1604/1605.

Четвертый период (1609–1613): драмы-сказки (драмы-утопии, ранняя форма трагикомедии как соединение трагического начала с радостным финалом): «*Перикл*», 1608/1609 (Шекспиру достоверно принадлежат полностью 3–5 акты); «*Цимбелин*», 1609/1610; «*Зимняя сказка*», 1610/1611; «*Буря*», 1611/1612; поздняя хроника: «*Генрих VIII*», 1612/1613 (возможно, в соавторстве с Дж. Флетчером); пьеса,

приписываемая Шекспиру: «Два знатных родича», 1613 (в соавторстве с Дж. Флетчером).

Существуют и другие периодизации. Так, А. А. Смирнов и ряд других исследователей выделяли три периода, объединяя первый и второй периоды в единый ранний период.

§ 3. Общая концепция творчества

В основе построения художественного мира в произведениях Шекспира лежит получившая широкое признание в эпоху Возрождения концепция Единой цепи бытия, прообраз которой можно найти в индийской «Бхагават-гите», в трудах Псевдо-Дионисия и ряде других древних источников. Согласно этой концепции, весь мир представляется как некая цепь (или лестница), которая восходит от камня (материального и бездуховного начала) к Богу (духовному, нематериальному началу). В центре этой цепи находится человек, соединяющий в себе духовное и материальное. В каждом отдельном звене цепи по принципу Великой аналогии выстраивается своя иерархия. Так, камень не равен камню, есть «царь камней» — алмаз, как среди металлов — золото, среди растений — дуб, среди птиц — орел, среди зверей — лев, среди людей — король, в семье — отец, среди небесных тел — солнце. Если хотя бы в одном звене произойдет разрушение этого вечного порядка, вся цепь придет в движение, везде начнется хаос и всеобщая гармония не наступит до тех пор, пока не восстановится испорченное звено, не будет вправлен вывих, пользуясь образом одной из реплик шекспировского Гамлета. Именно этой концепцией, а не поэтическими эффектами объясняется, почему мертвые выходят из гробов в «Юлии Цезаре» после убийства правителя Рима; почему в «Гамлете» появляется призрак убитого короля, почему разражается буря в «Короле Лире», когда старого короля изгоняют родные дочери, в «Макбете», когда Макбет убивает законного короля Дункана, в «Буре», где разгул стихии — следствие несправедливости и т. д. Однако в зависимости от жанра шекспировской драматургии —

исторической хроники, комедии, трагедии, трагикомедии — общая концепция предстает в принципиально различных модификациях. Жанр оказывается важнее, чем авторская позиция, и становится ясно: Шекспир — писатель далекой эпохи, которого нельзя оценивать (как это делал Л. Н. Толстой в своей знаменитой статье об английском драматурге), применяя к нему требования как к писателю нового времени.

§ 4. Взгляд на исторические хроники

Исторические хроники Шекспира представляют собой единый цикл, посвященный становлению современной для писателя английской государственности. Если его 10 хроник расположить не в последовательности их написания, а в последовательности происходящих в них событий, то получится следующий ряд (в скобках указываются годы правления изображенных в хрониках королей): хроника-пролог «Король Джон» (этот король правил в 1199–1216 гг.), «Ричард II» (1377–1399, убит), «Генрих IV» — части 1 и 2 (1399–1413), «Генрих V» (1413–1422), «Генрих VI» — части 1, 2 и 3 (1422–1461, убит), «Ричард III», где появляются короли из династии Йорков Эдуард IV 1461–1483, вероятно, отравлен), юный Эдуард V (убит в 1483 г.), Ричард III (1483–1485, убит в битве при Босворте), граф Ричмонд — будущий Генрих VII, основатель династии Тюдоров (1485–1509), хроника-эпилог «Генрих VIII» (1509–1547, отец Эдуарда VI, правившего в 1547–1553 гг., Марии (Кротовой), правившей в 1553–1558 гг., Елизаветы, правившей в 1558–1603 гг., т. е. во времена Шекспира. Писатель своими хрониками охватывает все последовательно сменявшиеся царствования английских королей от Ричарда II (и его предка короля Джона) до воцарения современной ему династии.

Главным действующим, развивающим и определяющим сюжет фактором в хрониках становится всесильное Время (а не те короли, именами которых называются хроники: эти имена обозначают лишь время их правления). Шекспир, руководствовавшийся концепцией

Единой цепи бытия, преодолевает ее статичность, опрокидывая вектор вертикали (снизу вверх, к небу, к Богу) в горизонталь движения Времени. Но как представитель старого типа мышления (телеологического, а не причинно-следственного), он показывает, что течение времени определяется из будущего, выстраивая свои произведения по законам логической инверсии (подобно «Песни о Роланде» и другим памятникам средневековья).

Мысль Шекспира такова: современный взлет Англии как мощной державы определен победой Тюдоров над Йорками и восстановлением законности престолонаследия. Когда законный король Ричард II был убит, не успев оставить наследника, разрушилась гармония Единой цепи бытия. Это привело к спору Ланкастеров и Йорков за корону, появлению неспособного править страной короля Генриха VI, войне Алой и Белой роз, приходу к власти злодея Ричарда III. Ричард решает изменить ход времени и для достижения своей цели убивает и Генриха VI, и его сына Эдуарда, принца Уэльского, и собственных старших братьев Эдуарда IV и Георга, герцога Кларенса, и своего племянника — Эдуарда V, наследника престола.

Гибель Ричарда III — это, по Шекспиру, восстановление нормального течения Времени, выправление поломанного звена в Единой цепи бытия, вызвавшего всеобщий хаос. Отныне должна воцариться гармония. Англия, пережив междоусобную войну, оправится и, опираясь на единство нации, займет в мире достойное место.

Объединение хроник в цикл поставило перед Шекспиром проблему идентичности персонажей при переходе из одной исторической хроники в другую. Примером успешного решения этой художественной задачи является образ Ричарда III, который фигурирует (как герцог Глостер) в «Генрихе VI» (части 2 и 3) и в «Ричарде III». Везде он выступает как злодей, герой-макиавелист, не останавливающийся ни перед какими преступлениями, чтобы достичь своей цели. Таким же он был представлен и в «Истории Ричарда III» Томаса Мора.

Современные историки утверждают, что реальный Ричард вовсе не был отъявленным злодеем, напротив, проявил себя достаточно талантливым организатором, полководцем, смелым воином, достойно погибшим на поле боя, но правившим слишком недолго, чтобы успеть создать свою историографию. Более похож на злодея-макиавелиста, утверждают историки, его победитель Генрих VII (вероятно, именно по его приказу, а не Ричардом III, были убиты дети Эдуарда IV), но длительное правление его самого и его потомков дало время переписать историю¹⁶. Шекспир придал Ричарду III черты и масштабность трагического героя. С поразительным мастерством он рисует обиженного природой, нелюбимого даже матерью, но бросившего вызов неблагоприятной судьбе героя, выбравшего путь зла и на этом пути проявившего железную волю, изощренность ума, невиданное ораторское искусство как искусство обмана (особенно поражает сцена обольщения им леди Анны, вдовы убитого им сына Генриха VI, которая, попав в словесные ловушки, расставленные Ричардом, через несколько минут после того, как хотела его убить как злейшего врага, соглашается стать его женой).

Известный отечественный литературовед Л. Е. Пинский, введя термин «магистральный сюжет», определил в качестве магистрального сюжета шекспировской исторической хроники как приоритет общественной жизни. И действительно, частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем — его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. В двух частях «Генриха IV», высшего достижения Шекспира в жанре хроники, параллельно выстраивается «фальстафовский фон», представленный образом хвастливого и трусливого рыцаря Фальстафа и его спутников, любящих побуянить (среди них — принц Гарри, будущий Генрих V, который превратится в одноименной хронике в идеального короля). «Фальстафовский фон» воплощает комедийное начало, контрастирующее с драматизмом основных событий хроник. В

¹⁶ См.: Барг М. А. Шекспир и история. М., 1976.

этом сопоставлении проявилось художественное мастерство Шекспира, передающего в своих произведениях многогранность жизни.

§ 5. Взгляд на комедии

Магистральный сюжет шекспировской комедии (по Л. Е. Пинскому) — приоритет естественной жизни. Социальная жизнь, столь важная в хрониках, уступает место частной жизни, чувствам человека, среди которых главные — дружба и любовь. На смену закономерной поступи Времени, отмеченному в хрониках, в комедиях на внешнем уровне приходит торжество счастливой случайности, игра недоразумений, неожиданностей, которые щедро дарит природа. Полнота ощущения жизни рождает характерный для комедий Шекспира жизнерадостный смех (сатира почти отсутствует), формирует светлую лирическую линию в их сюжетах и обрисовке персонажей. В системе образов причудливая игра природы сказывается, например, в появлении среди персонажей близнецов, невысказанных ни в хрониках, ни тем более в трагедиях. Близнецы порождают множество комических недоразумений, веселую путаницу. Драматизм, грусть в комедиях мимолетны и только подчеркивают ощущение счастья, праздника жизни, неизбежно наступающего в финале. Развитие комического от «Комедии ошибок» и «Укрощения строптивой» до «Сна в летнюю ночь» и «Двенадцатой ночи» идет по пути отказа от внешних комических приемов. Так, в «Комедии ошибок» комическое основано на путанице, которую производят две пары близнецов (близнецы-хозяева и близнецы, находящиеся у них в услужении). В «Двенадцатой ночи» тоже есть близнецы, но недоразумения, порожденные их сходством, не определяют природы комического, а лишь дополняют ощущение жизни как праздника. Если в ранней комедии «Укрощение строптивой» унижения, которым подвергает Петруччио Катарину, оправданы концепцией Единой цепи бытия, требующей главенства в семье мужа, то в зрелой комедии «Много шуму из ничего» в дуэте Беатриче и

Бенедикта лидирует женщина, а в дуэте Геро и Клавдио никто не лидирует, а все определяет чувство взаимной любви.

Драматические повороты действия, сближающие комедию с трагедией, появляются в «Венецианском купце» (образ еврея Шейлока и связанная с ним сюжетная линия) и «Много шума из ничего» (линия дона Хуана и связанная с ним интрига, едва не разрушившая любовь Геро и Клавдио). Тенденция драматизации приводит к появлению «мрачных комедий» третьего периода. Шекспир поразительно соединил в себе трагическое и комическое начала, и их союз проходит через многие его произведения: трагическое присутствует в комедиях, а комическое — в трагедиях, оба начала уравниваются в поздних драмах-утопиях.

§ 6. Взгляд на трагедии

Трагическое как ужасное предстает в первой трагедии Шекспира — «Тите Андронике», где фигурируют 14 кровавых убийств, 34 трупа, изнасилование, две отрубленные головы, три отрубленных руки, отрезанный язык, человек, закопанный живым в землю, и даже эпизод, в котором злодейку царицу Тамору кормят пирогом из мяса ее сыновей. Все это вполне в традиции, идущей от Сенеки и возродившейся во времена Шекспира в жанре «трагедии ужаса». Хотя черты такого несколько примитивного понимания трагического сохраняются в последующих трагедиях Шекспира, уже в «Ромео и Джульетте» природа трагического принципиально меняется.

Хотя широко известны слова из этого произведения «Нет повести печальнее на свете, // Чем повесть о Ромео и Джульетте», это самая светлая из трагедий Шекспира, в которой, в сущности, реализована концепция зрелых комедий драматурга. В «Ромео и Джульетте» буквально на глазах рождается новый, гармоничный мир, созданный для счастья героев: на их стороне церковь (в лице брата Лоренцо, тайно их венчающего), власти, осуждающие семейную вражду, сами семейства Монтекки и Капулетти не помнят причины распри и готовы

примириться. Теперь представим себе, что вражда семейств действительно непримирима, что произошли все те события, которые описаны в произведении (Ромео убивает брата Джульетты Тибальта, Джульетта, чтобы избежать брака с нелюбимым Парисом, выпивает зелье брата Лоренцо и засыпает сном, похожим на смерть, ее хоронят, Ромео по случайному стечению обстоятельств вовремя не узнает о том, что Джульетта жива и у ее тела готовится выпить яд). Представим, что — при всех этих обстоятельствах — Ромео повременил несколько секунд. Джульетта проснулась бы (в момент, когда он отравляется, она уже дышит), герои обрели бы счастье. Лишь игра случайностей (несчастливых, в отличие от счастливых случайностей в комедиях) и избыток жизненных сил юных героев, заставляющий их торопиться жить и спешить чувствовать, приводит их к гибели. Однако было бы ошибкой видеть в смерти героев только случайность, она торжествует лишь на внешнем уровне, как и в комедиях. Итог трагедии закономерен: победа все равно за любовью, а не за ненавистью, и над телами Ромео и Джульетты их родители отказываются от своей вражды. Сочетание трагического и комического обнаруживается не только в концепции этой трагедии, но и непосредственно в комических сценах, связанных с колоритным образом Кормилицы и таким ярким персонажем, как друг Ромео Меркуцио. Язык трагедии, насыщенный метафорами, эвфуистическими оборотами, игрой слов, также подтверждает жизнерадостную, ренессансную основу этой ранней шекспировской трагедии.

В «Юлии Цезаре» обнаруживается отход от этой жизнерадостности, развитие трагического начала в этой «античной трагедии» свидетельствует о переходе на новые позиции, представленные в трагедиях следующего периода. Эта трагедия близка к хроникам (не случайно Юлий Цезарь, чьим именем названо произведение, погибает в 3 действии, т. е. в середине пьесы).

«Великие трагедии» — термин, который применяется для обозначения четырех трагедий Шекспира, составляющих вершину его творчества: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет». По

Л. Е. Пинскому, магистральный сюжет трагедий — судьба выдающейся личности, открытие человеком истинного лица мира. Характер трагического меняется: исчезает ренессансный оптимизм, уверенность, что человек — «венец всего живущего», герои открывают для себя дисгармоничность мира, неведомую им ранее силу зла, они должны сделать выбор: как им достойно существовать в мире, покусившемся на их достоинство.

В отличие от хроник, связанных воедино, трагедии Шекспира (в том числе и ранние) не составляют цикла. Если в них встречаются одни и те же персонажи (например, Антоний в «Юлии Цезаре» и в «Антонии и Клеопатре»), то это, по существу, разные люди, задача идентичности персонажей в трагедиях не стоит. В трагедии немислимо появление близнецов: жанр требует неповторимости личности. Герой трагедии — могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор (в отличие от героев сложившегося к концу XVIII века жанра мелодрамы, в которой герой, а чаще героиня, чистые, но слабые создания, испытывают удары неведомого рока, страдают от преследований со стороны ужасных злодеев и спасаются благодаря помощи покровителей). Как отмечал Л. Е. Пинский, в комедиях Шекспира герой «несвободен», он подчинен природным влечениям, мир, напротив, «свободен», что проявляется в игре случайностей. В трагедиях все наоборот: мир бесчеловечно упорядочен, несвободен, герой же свободно решает, «быть или не быть», основываясь лишь на том, «что же благородней».

Каждая из трагедий неповторима и по своей структуре. Так, композиция «Гамлета» с кульминацией в середине произведения (сцена «мышеловки») ничем не напоминает гармоничную композицию «Отелло» или композицию «Короля Лира», в которой, по существу, отсутствует экспозиция.

В некоторых трагедиях появляются фантастические существа, но если в «Гамлете» появление призрака вытекает из концепции Единой цепи бытия (это результат совершенного преступления), то в «Макбете» ведьмы, эти пузыри земли, появляются задолго до преступления героя,

они — представительницы зла, которое становится не временной (в периоды хаоса), а постоянной составляющей мира.

Величайшей трагедией Уильяма Шекспира по праву признается «Гамлет» (1601)¹⁷. Источниками сюжета для Шекспира, как предполагается, послужили «Трагические истории» француза Бельфоре (1572) и не дошедшая до нас пьеса (1589?; возможно, автор — Т. Кид), в свою очередь восходящие к тексту датского летописца Саксона Грамматика (ок. 1200)¹⁸. Главная черта художественности «Гамлета» — синтетичность (синтетический сплав ряда сюжетных линий — судеб героев, синтез трагического и комического, возвышенного и низменного, общего и частного, философского и конкретного, мистического и бытового, сценического действия и слова, синтетическая связь с ранними и поздними произведениями Шекспира).

Гамлет — одна из самых загадочных фигур мировой литературы¹⁹. Вот уже несколько столетий писатели, критики, ученые пытаются разгадать загадку этого образа, ответить на вопрос, почему Гамлет,

¹⁷ При цитировании используется текст подлинника по изд.: Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark // Shakespeare W. The complete works | Ed. by W. J. Craig. L.: Henry Pordes, 1990. P. 941–982; перевод Б. Л. Пастернака по изд.: Шекспир У. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Алконост, Лабиринт, 1994. Т. 3. С. 5–160.

¹⁸ Сага о Гамлете (Амлете) из кн. III «Деяний датчан» Саксона Грамматика приведена в изд.: Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев; предисл. и подг. к печати Вл. А. Лукова; 3-е изд., испр. М.: Высшая школа, 2004. С. 70–78. Амлет — принц, живший в языческие времена, следовательно, до 827 г., когда в Дании было введено христианство. Помимо Саксона Грамматика, о нем упоминает исландец Снорри Стурлусон (1178–1241) в одной из саг.

¹⁹ Характерно название одной из недавних публикаций: Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М.: М. И. П., 2001. Авторы сделали попытку реконструировать написанный Гамлетом для актеров «монолог в каких-нибудь двенадцать-шестнадцать строк» (Гамлет, акт II, сц. 2). Разные аспекты «загадки Гамлета» рассмотрены и в других работах В. Пимонова: Pimonov V. Shakespeare's Theatricality // Literary and Research Papers. CORSEG. Copenhagen, 2004. P. 5–55; Пимонов В. Поэтика театральности в драматургии Шекспира: Дис... канд. филол. наук. М., 2004.

узнав в начале трагедии правду об убийстве отца, откладывает месть и в конце пьесы убивает короля Клавдия почти случайно. И. В. Гёте видел причину этого парадокса в силе интеллекта и слабости воли («несостоятельности воления»²⁰) Гамлета. Напротив, кинорежиссер Г. Козинцев подчеркнул в Гамлете активное начало, увидел в нем непрерывно действующего героя²¹. Одну из самых оригинальных точек зрения высказал выдающийся психолог Л. С. Выготский в «Психологии искусства» (1925)²². По-новому поняв критику Шекспира в статье Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме»²³, Выготский предположил, что Гамлет не наделен характером, а является функцией действия трагедии. Тем самым психолог подчеркнул, что Шекспир — представитель старой литературы, не знавшей еще характера как способа обрисовки человека в словесном искусстве.

Л. Е. Пинский связал образ Гамлета не с развитием сюжета в привычном смысле этого слова, а с магистральным сюжетом «великих трагедий» — открытием героем истинного лица мира, в котором зло более могущественно, чем это представлялось гуманистами²⁴.

Именно эта способность познать истинное лицо мира делает трагическими героями Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета. Они — титаны, превосходящие обычного зрителя интеллектом, волей, смелостью. Но Гамлет отличается от трех других протагонистов

²⁰ Термин из работы: Гёте И. В. Шекспир и несть ему конца // Гёте И. В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 417. Отмеченная концепция Гамлета подробно раскрыта И. В. Гёте в его романе «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796).

²¹ Козинцев Г. М. Наш современник Вильям Шекспир. М.: Искусство, 1962.

²² Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968 (гл. «Трагедия о Гамлете, принце Датском» С. 209–246). В том же издании (с. 339–496) приведена работа Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира (1915–1916), в которой обосновывается более ранняя, «мистическая» концепция трагедии Шекспира.

²³ Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 258–314.

²⁴ Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. В трактовке образа Гамлета мы в основном развиваем его концепцию.

шекспировских трагедий. Когда Отелло душит Дездемону, король Лир решает разделить государство между тремя дочерьми, а потом долю верной Корделии отдает лживым Гонерилье и Регане, Макбет убивает Дункана, руководствуясь предсказаниями ведьм, то они ошибаются, но зрители не ошибаются, потому что действие построено так, чтобы они могли знать истинное положение вещей. Это ставит обычного зрителя выше титанических персонажей: зрители знают то, чего те не знают.

Напротив, Гамлет только в первых сценах трагедии знает меньше зрителей. С момента его разговора с Призраком, который слышат, помимо участников, только зрители, нет ничего существенного, чего бы не знал Гамлет, но зато есть нечто такое, чего зрители не знают. Гамлет заканчивает свой знаменитый монолог «Быть или не быть?» («To be, or not to be...») ничего не значащей фразой «Но довольно» («Soft you now!»), оставляя зрителей без окончательного ответа на самый главный вопрос. В финале, попросив Горацио «рассказать все» оставшимся в живых, Гамлет произносит загадочную фразу: «Дальнейшее — молчанье» («The rest is silence»). Он уносит с собой некую тайну, которую зрителю не дано узнать. Загадка Гамлета, таким образом, не может быть разгадана. Шекспир нашел особый способ выстроить роль главного героя: при таком построении зритель никогда не может почувствовать себя выше героя.

Сюжет связывает «Гамлета» с традицией английской «трагедии мести». Гениальность драматурга проявляется в новаторской трактовке проблемы мести — одного из важных мотивов трагедии.

Исследование мотивов, развиваемых Шекспиром в трагедии, оказывается необычайно важным для понимания образа Гамлета. Мотив — это повторяющийся элемент текста (текстов), приобретающий способность суггестивно воздействовать на читателя. Отличие мотива от образа, символа, метафоры — в его связи с представлением о движении (следовательно, при подчеркивании движения образы, символы, метафоры могут быть рассмотрены как мотивы). Мотивы не обязательно должны иметь словесное выражение, они могут восприниматься на уровне структуры и т. д. Мотивы — это художественный язык сюжета,

его имманентный способ развития — в отличие от конфликта — внешнего (внесюжетного) источника развития сюжета (хотя, по-видимому, более глубокого, фундаментального). Подход, обнаруживаемый в развитии Шекспиром мотива мести (персонификация, т. е. привязывание мотива к персонажам — Гамлету, Лаэрту, Фортинбрасу, и вариативность) реализован и в других мотивах. Так, мотив зла персонифицирован в короле Клавдии и представлен в вариациях невольного зла (Гамлет, Гертруда, Офелия), зла из мстительных чувств (Лаэрт), зла из услужливости (Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Озрик) и т. д. Мотив любви персонифицирован в женских образах: Офелии и Гертруды. Мотив дружбы представлен Горацио (верная дружба) и Гильденстерном и Розенкранцем (измена друзей). Мотив искусства, мира-театра, связан как с гастролирующими актерами, так и с Гамлетом, представляющимся безумным, Клавдием, играющим роль доброго дяди Гамлета, и т. д. Мотив смерти воплощен в могильщиках, в образе Йорика. Система динамически развивающихся мотивов оказывается в «Гамлете» доминирующей над развитием характеров, что сближает шекспировскую трагедию с жанром философской драмы.

Гамлет совершает трагическое открытие: узнав о смерти отца, поспешном браке матери, услышав рассказ Призрака, он открывает несовершенство мира (это завязка трагедии, после которой действие быстро развивается, Гамлет на глазах взрослеет, превращаясь за несколько месяцев фабульного времени из юноши-студента в 30-летнего человека). Следующее его открытие: «время вывихнуто» («The time is out of joint», в переводе Б. Л. Пастернака: «Порвалась дней связующая нить»), зло, преступления, коварство, предательство — нормальное состояние мира («Дания — тюрьма», «Denmark's a prison», говорит Гамлет, а Розенкранц экстраполирует этот вывод: «Тогда весь мир — тюрьма», «Then is the world one»), поэтому, например, королю Клавдию нет необходимости быть могущественной личностью, спорящей со временем (как Ричарду III в одноименной хронике), напротив, время на его стороне. И еще одно следствие первооткрытия: чтобы исправить

мир, победить зло, Гамлет сам вынужден встать на путь зла. Из дальнейшего развития сюжета вытекает, что он прямо или косвенно виновен в смерти Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, короля, хотя только эта последняя диктуется требованием мести.

Мечь, как форма восстановления справедливости, таковой была только в старые добрые времена, а теперь, когда зло распространилось, она ничего не решает. Для подтверждения этой мысли Шекспир ставит перед проблемой мести за смерть отца трех персонажей: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Лаэрт действует не рассуждая, сметая «правых и неправых», Фортинбрас, напротив, вовсе отказывается от мести, Гамлет же ставит решение этой проблемы в зависимости от общего представления о мире и его законах.

Подход, обнаруживаемый в развитии Шекспиром мотива мести (персонификация, т. е. привязывание мотива к персонажам, и вариативность) реализован и в других мотивах.

Так, мотив зла персонифицирован в короле Клавдии и представлен в вариациях невольного зла (Гамлет, Гертруда, Офелия), зла из мстительных чувств (Лаэрт), зла из услужливости (Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Озрик) и т. д. Мотив любви персонифицирован в женских образах: Офелии и Гертруды. Мотив дружбы представлен Горацио (верная дружба) и Гильденстерном и Розенкранцем (измена друзей). Мотив искусства, мира-театра, связан как с гастролирующими актерами, так и с Гамлетом, представляющимся безумным, Клавдием, играющим роль доброго дяди Гамлета, и т. д. Мотив смерти воплощен в могильщиках, в образе Йорика.

Эти и другие мотивы вырастают в целую систему, представляющую собой важный фактор развития сюжета трагедии.

Л. С. Выготский видел в двойном убийстве короля (шпагой и ядом) завершение двух разных сюжетных линий, развивающихся через образ Гамлета (этой функции сюжета). Но можно найти и другое объяснение. Гамлет выступает как судьба, которую каждый себе приготовил, готовя его смерть. Герои трагедии погибают, по иронии судьбы: Лаэрт — от шпаги, которую он смазал ядом, чтобы под видом

честного и безопасного поединка убить Гамлета; король — от этой же шпаги (по его предложению, она должна быть настоящей, в отличие от шпаги Гамлета) и от яда, который приготовил Король на случай, если Лаэрт не сможет нанести Гамлету смертельный удар. Королева Гертруда по ошибке выпивает яд, как она по ошибке доверилась королю, творившему зло тайно, в то время как Гамлет делает все тайное явным. Фортинбрасу, отказавшемуся от мести за смерть отца, Гамлет завещает корону.

У Гамлета философский склад ума: от частного случая он всегда переходит к общим законам мироздания. Легкомыслие матери, столь быстро забывшей об отце и вышедшей замуж за Клавдия, приводит его к обобщению: «О женщины, вам имя — вероломство» («Frailty, thy name is woman!»). Вид черепа Йорика наводит его на мысли о бренности земного. Семейную драму убийства отца он рассматривает как портрет мира, в котором процветает зло.

Вся роль Гамлета построена на том, чтобы тайное сделать явным. Но сам этот образ таинствен с самой первой реплики. Если при своем появлении на сцене Отелло представлен в диалоге с Яго, король Лир отдает распоряжения Глостеру, Макбет беседует с Банко, при этом Отелло и Лир вскоре переходят к судьбоносным монологам, то первая реплика Гамлета произносится *в сторону*²⁵ (как ироническая реакция на обращение короля «Ну, как наш Гамлет, близкий сердцу сын?»), «But now, my cousin Hamlet, and my son, — «): «И даже слишком близкий, к сожаленью» («A little more than kin, and less than kind»)²⁶. И его первый

²⁵ Эта ремарка была вставлена в текст Шекспира в XVIII веке Теобальдом. М. М. Морозов в своем подстрочном переводе «Гамлета» ее выбросил, обосновывая это так: «Вполне возможно, что Гамлет этими словами бросает вызов королю» (Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 449. Однако представляется, что трактовка ученого — модернизация, отражающая интерпретацию образа Гамлета в советском театре периода написания комментариев (1948).

²⁶ М. М. Морозов дает такой дословный перевод этого места: «Ну, а теперь, мой родственник Гамлет и мой сын...» — «Чуть побольше, чем родственник, и поменьше, чем сын». — Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском

большой монолог обращен не к обширной аудитории, а к себе, произносится лишь тогда, когда «все, кроме Гамлета, уходят».

Здесь были отмечены лишь некоторые композиционные приемы, с помощью которых Шекспир выстраивает образ Гамлета. Целой системой гениально продуманных или угаданных средств Шекспир добился того, чтобы его Гамлет остался вечной загадкой для зрителей и исследователей.

Широчайшей популярностью на протяжении столетий пользовалась и трагедия Шекспира «Отелло». Источником сюжета этой трагедии послужила новелла «Венецианский мавр» итальянского гуманиста Джиральди Чинтио. Нередко произведение трактовалось как трагедия ревности. Но прав А. С. Пушкин: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив».

Доверчивость Отелло во многом связана с образом Венеции, одним из важнейших в системе образов трагедии. Именно уклад жизни в Венеции, где, вполне в духе Ренессанса, ценится не происхождение, а личная доблесть, позволившая мавру занять столь почетное место, убедил его в том, что мир устроен справедливо. Мнимая измена Дездемоны разрушила его уверенность в том, что в мире царят правда и добро. Из неверных посылок Отелло сделал правильный вывод, но изначальная ошибка направила его действия не против злокозненного Яго, а против невинной Дездемоны.

Как отмечал Л. Е. Пинский, «Отелло» — единственная трагедия Шекспира, где герой не знает своего антагониста до финала, ибо на

(подстрочный перевод и комментарии) // Там же. С. 339. Kin — родня, но Клавдий так не называл Гамлета, он обращался к нему «cousin», и так как тот ему не двоюродный брат (первое значение слова), то, очевидно, Клавдий (наверное, потому и не обращавшийся к Гамлету до конца монолога, что не знал, как это лучше сделать) употребил слово в значении «обращение монарха к другому монарху или к знатному лицу» (Большой англо-русский словарь: В 2 т. / Под общ. рук. И. Р. Гальперина. М.: СЭ, 1972. Т. 1. С. 317), то есть предельно лояльно, но Гамлет в своей реплике аннулировал этот дипломатический ход.

официальном уровне (воплощенном в образе Венеции) его нет. Осознав эту ошибку, герой сам наказывает себя, кончая жизнь самоубийством.

«Король Лир» — третья из «великих трагедий» Шекспира. Лир, уверенный в справедливом устройстве мира, осуществляет грандиозный эксперимент: разделяет государство на три части, передавая их дочерям. Эксперимент короля Лира должен подтвердить, что человек представляет подлинную ценность, не зависящую ни от его нынешнего положения, ни даже от личных заслуг (достаточно того, что Лир — отец, король по рождению, старик). Дочери Лира Гонерилья и Регана (в отличие от младшей — Корделии) изгоняют отдавшего им власть отца, тем самым раскрывая ему глаза на истинные порядки, царящие в мире. Параллельная сюжетная линия (заимствованная из «Аркадии» Сидни) — линия герцога Глостера и его сыновей — призвана подчеркнуть суть ошибки Лира. Незаконный сын Глостера Эдмунд, герой-макиавеллист, произносит знаменательные слова:

Отец доверчив, брат мой благороден;
Так далека от зла его натура,
Что он в него не верит. Глупо честен:
С ним справлюсь я легко. Тут дело ясно.
(Пер. Б. Л. Пастернака)

Люди доверчивы, они, по выражению Л. Е. Пинского, утратили ощущение «трагической тревоги», лежащей в основе чувства ответственности (величайшее открытие Лира, позволяющее ориентироваться в мире, в отличие от безрассудного оптимизма, представленного в образе Глостера в начале трагедии, и пессимизма, представленного в том же образе в финале).

«Макбет» завершает плеяду «великих трагедий» Шекспира. В образе Макбета (как и в образе леди Макбет) происходит трансформация титанической личности: герой перестает быть борцом со злом и сам становится его носителем. Мир, где ценится доблесть, но забыты нравственные ориентиры («Зло есть добро, добро есть зло», —

утверждают ведьмы в начале трагедии), сам толкает героя на преступление. Это наиболее мрачная трагедия Шекспира.

§ 7. Взгляд на поэзию

Шекспир был не только драматургом, но и поэтом. В 1598 г. Франсиз Мерез писал: «... Остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, известные его личным друзьям». Здесь названы основные поэтические произведения Шекспира — поэмы «Венера и Адонис» (1592, опубл. 1593) и «Обещанная Лукреция» (1593, опубл. 1594), посвященные молодому аристократу графу Саутгемптону, который также, возможно, был адресатом наиболее прославленных поэтических творений писателя — 154 сонетов, написанных в форме английского сонета, изобретенной Сарри (опубликованы в 1609 г. Томасом Торпом под названием «Сонеты Шекспира, никогда ранее не издававшиеся»; очевидно, это было пиратское издание). После лекций о Шекспире английского романтика С. Т. Колриджа (1810–1811), в которых настойчиво проводилась мысль, что Шекспир — прежде всего поэт, к его сонетам было привлечено всеобщее внимание, и в настоящее время литература о сонетах необозрима, уступая по количеству публикаций разве что литературе о «Гамлете». Как в поэмах, так и в сонетах обнаруживаются традиции Овидия и Петрарки, но в сонетах, видимо, не предназначавшихся автором для публикации, неизмеримо более ярко представлена индивидуальность Шекспира, его чувства, его личная драма.

Сонеты Шекспира представляют собой поэтический цикл. Главные персонажи, которые представлены в этом цикле, — знатный и прекрасный юноша, непостоянный в дружбе, сам поэт, который намного старше и который переживает дружбу как любовь, поэт-соперник (начиная с сонета 78), возлюбленная поэта, некая «смуглая леди» (ей посвящены сонеты 127–154). Цикл разбивается на несколько подциклов в соответствии с ведущими мотивами (например, сонеты 1–14 связаны мотивом женитьбы и продолжения рода как способа сохранить

молодость и красоту навечно, поэтому лирический герой, поэт, призывает юного друга вступить в брак; сонеты 15–19 развивают мотив быстротечности времени, поэтому нужно успеть сделать в жизни как можно больше; сонеты 20–25 посвящены мотиву дружбы-любви; сонеты 27–28 построены на мотиве разлуки; и т. д.). Циклизация сонетов особенно очевидна в появлении сплетающегося из мотивов сюжета, ядро которого — в сонетах 40–42: поэт свел своего друга и свою возлюбленную (вероятно, «смуглую леди» сонетов 127–154) — и в одночасье потерял их обоих: изменив ему в дружбе и любви, они стали любовниками. Утрата друга для поэта более тяжела, чем утрата возлюбленной, к которой поэт питает противоречивые чувства.

В образе «смуглой леди» сонетов переосмысливается традиционный образ «Прекрасной Дамы», которая с небес низводится на грешную землю:

Не знаю я, как шествуют богини,

Но милая ступает по земле.

(Пер. С. Я. Маршака)

Самый значительный образ сонетов — образ самого поэта, человека, способного беззаветно и безответно любить, радоваться, восхищаться, мучиться и прощать, — и в то же время глубокого мыслителя, который в знаменитом сонете 66 высказывает мысли, развитые в монологе Гамлета «Быть или не быть...».

ГЛАВА 2

Формирование культа Шекспира в европейской культуре XVIII века

После длительного забвения Шекспира англичане вновь обращаются к его творчеству в конце XVII века. Один из заметных следов этого возвращения к Шекспиру, оставшийся в истории культуры, — музыка великого английского композитора Генри Пёрселла²⁷ к музыкально-драматическим спектаклям по мотивам трагедий и комедий Шекспира «Королева фей» (по комедии «Сон в летнюю ночь», 1692; 2-я ред. 1693), «Тимон Афинский» (по одноименной трагедии, 1694), «Буря» (по переделке Д. Драйдена и У. Давенанта одноименной пьесы Шекспира, 1695), предваряющие предромантическую шекспиризацию. В начале XVIII века к Шекспиру возвращается широкая популярность. Собственно, в Англии началось осмысление Шекспира как символа нового искусства. Большой вклад в возрождение интереса к английскому драматургу внес Николас Роу, написавший первую биографию Шекспира (1709). Пьесы Шекспира (обычно в переделках) все шире входят в репертуар английских театров. О драматурге ведется эстетический спор вокруг Шекспира в английской прессе начала XVIII века²⁸. Различные факты культурной жизни Англии позволяют проследить формирование культа Шекспира, который наиболее полно воплощал предромантическую теорию «гения» как творца литературных шедевров.

²⁷ О Пёрселле см.: Конен В. Пёрселл и опера. М., 1978; Уэстреп Д. Генри Пёрселл. М., 1980; Commings W. H. Henry Purcell / 2 ed. London, 1969; etc.

²⁸ См.: Поляков О. Ю. Шекспировская критика Джона Денниса // Анализ художественного произведения: Сб. науч. трудов. — Киров, 1993. С. 213–226.; Его же. Шекспировская критика в периодических изданиях Англии первой четверти XVIII века // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999. С. 18–21; Его же. «Король Лир» в периодических изданиях Англии XVIII в. (к проблеме трансформации метода дескриптивной критики) // Вестник Московского университета. — Сер. 9: Филология. — 2001. — № 2. С. 63–76.

Интересно, что в том же 1741 г., когда актеру Чарлзу Маклину удалось добиться исполнения «Венецианского купца» по шекспировскому тексту, а не по переработке Лендсдауна, появляется работа Питера Уолнея «Об учености Шекспира». Вслед за ней появились несколько работ («О красотах Шекспира» У. Додда, 1752; «Опыт о произведениях и гении Шекспира» Э. Монтега, 1769; и др.), в которых авторы, подобно Уолнею, доказывали гениальность Шекспира, утверждали, что отступления Шекспира от правил, установленных классицистами, черты «готики» отражают самобытность английского искусства. Э. Юнг ставил Шекспира выше античных авторов, ибо «он в совершенстве знал две книги, не известные большей части ученых... — книгу природы и книгу человека»²⁹.

Интерес к Шекспиру довольно скоро приобретает общеевропейский характер. В конце 1720-х годов Вольтер, оказавшись в Англии, был захвачен творчеством Шекспира и впоследствии стал первым пропагандистом Шекспира во Франции (о чем впоследствии неоднократно сожалел).

Работа по переводу произведений Шекспира на европейские языки началась еще в первой половине века. В 1741 г. вокруг стихотворного перевода на немецкий язык отрывка из «Юлия Цезаря», выполненного Вильгельмом фон Борком, разгорелась полемика между вождем классицистов Готшедом и «швейцарцами» (Бодмер, Брейтингер). Француз Лаплас в 1745–1748 гг. выпустил восьмитысячное издание под названием «Английский театр». Первые четыре тома были отведены переводам пьес Шекспира³⁰. В 1762–1766 гг. в Цюрихе появился немецкий перевод произведений Шекспира, выпущенный Борком и Виландом в восьми томах (22 драмы). В 1775–1777 гг. появился немецкий перевод всех шекспировских произведений, сделанный

²⁹ Young E. Conjectures on original composition, In a letter to the author of sir Charles Grandison // Young E. The complete works, Poetry and Prose: V. 1–2. London, 1854. — V. 2. P. 574.

³⁰ Об этом первом переводе произведений Шекспира на французский язык см.: Jusserand J. J. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris, 1898. P. 170-176.

Эшенбургом. Но особенное значение приобрел перевод Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком Пьером Ле Турнером³¹. Перевод Ле Турнера выходил с 1776 по 1782 год и занял 20 томов. В предисловии к первому тому переводчик писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания»³². Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало протесты классицистов³³. Вольтер, открывший французам Шекспира, обратился с письмом в Академию (публично зачитано 25 августа 1776 г.), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Лагарп в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е от 1776 г.) также называет Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнера считает смешным³⁴.

Характерное для французского театра стремление вводить новые, предромантические элементы, не разрушая общей структуры классицистической пьесы (то, что мы условно назвали «предромантическим течением» в классицизме) обнаружилось и в отношении к шекспировскому наследию. Компромисс отличает пьесы Жана Франсуа Дюси, являющиеся переделками трагедий Шекспира. Первая из них, «Гамлет», появилась в 1769 г., за ней последовали

³¹ О Ле Турнере см.: Cushing M. G. *Pierre Le Tourneur*. — N. Y., 1908; Baldensperger F. Young et ses «Nuits» en France // Baldensperger F. *Etudes d'histoire littéraire*. Paris, 1907. P. 55–90.

³² Цит. по кн.: Мокульский С. С. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра*. М., 1955. — Т. 2. С. 301.

³³ О спорах вокруг Шекспира и переводе Ле Турнера см.: Jusserand J. J. *Op. cit.* P. 285–296.

³⁴ Подробно вопросы влияния Шекспира на французский театр XVIII века рассмотрены в кн.: Lacroix. *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français*. — Bruxelles, 1856.

«Ромео и Джульетта» (1772), «Король Лир» (1783), «Макбет» (1784). Дюси изложил шекспировские сюжеты в александрийских стихах, ввел единство времени, места и действия. Уничтожается фантастический элемент (явление Гамлету призрака Отца, Макбету — ведьм происходит в снах, о которых рассказывают герои), Дюси боится нарушить приличия (так, в «Отелло» мавр вовсе не муж Дездемоны, а она теряет не носовой платок, а аристократическую подвязку). Об этих изменениях французский исследователь Л. Левро в свое время справедливо писал: «Мы теперь очень отрицательно отнеслись бы к таким жалким приспособлениям Шекспира; но для XVIII века они являлись показателем некоторого нового устремления, они приучали к имени Шекспира; и они доказывают, что существовала потребность в новой форме драматического искусства»³⁵. Компромиссность трагедий Дюси открыла им дорогу на сцену цитадели классицизма — театра Комеди Франсез, где в них играл величайший французский актер Ф. Ж. Тальма. Шли эти пьесы и на русской сцене («Леар» в переводе Н. И. Гнедича, 1808; «Отелло» в переводе И. А. Вельяминова, 1808; «Гамлет» в переводе С. И. Висковатова, 1811) вплоть до конца 1820-х годов с участием А. С. Яковлева, П. С. Мочалова и других видных представителей новой школы актерской игры.

Совершенно исключительным было воздействие культа Шекспира на немецкого зрителя. Крупнейший немецкий актер и режиссер XVIII века Фридрих-Людвиг Шрёдер, захваченный в 1770-е годы предромантическими настроениями, поставил на сцене Гамбургского театра шекспировского «Гамлета» в своей переработке в 1776 г. Исполнитель главной роли ученик Шрёдера Иоганн-Франц Брокман создал целую эпоху в истолковании образа Гамлета. В его трактовке датский принц не мог противостоять таинственной судьбе, в нем побеждала меланхолия (позже романтики возведут меланхолию в ранг одной из основных категорий своей эстетики). Серия гравюр

³⁵ Левро Л. Драма и трагедия во Франции. — Пг. М., 1919. С. 52.

выдающегося польского художника Даниеля Ходовецкого³⁶, воспроизводящая сцены из «Гамлета», воспроизводит эту постановку. Ходовецкий зафиксировал основные мизансцены, характер исполнения роли Гамлета Брокманом. Именно по гравюрам Ходовецкого исследователи установили, что Шрёдер и Брокман трактовали образ датского принца как сентиментально-меланхолический, в духе вертерианства³⁷ (подобная реконструкция возможна и относительно постановок «Гамлета», «Макбета» и других трагедий Шекспира в Северо-Американских Соединенных Штатах в конце XVIII века, так как появилось множество картин и рисунков, запечатлевших американских актеров в шекспировских ролях, в частности одного из крупнейших американских трагиков этого времени Томаса Купера в роли Гамлета³⁸). Шрёдер утвердил драматургию Шекспира на немецкой сцене. Если до постановки «Гамлета» даже самые смелые умы (например, Гердер) считали шекспировские пьесы несценичными, то после триумфальных спектаклей с участием Брокмана «Гамлет» был включен в репертуар всех тридцати немецких театров.

В России тяга к Шекспиру обозначилась довольно рано³⁹. В 1748 г. А. П. Сумароков издал своего «Гамлета», представлявшего собой переделку французского перевода-пересказа Лапласа (из 2-й книги «Английского театра», вышедшей в 1746 г.). Фактом большого культурного значения, связанным с началом формирования предромантического культа Шекспира и противопоставлением его «свободного творчества» классицистическим канонам стал прозаический перевод «Юлия Цезаря»,

³⁶ О Ходовецком см.: Jahn J. D. Chodowiecki. — Berlin, 1954.

³⁷ См.: История западноевропейского театра. М., 1957. — Т. 2. С. 537.

³⁸ Эти работы воспроизведены в кн.: Coad O., Mims E. The American Stage. — New Haven, 1929.

³⁹ См. об этом: Булгаков А. С. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. — Л., 1934; Шекспир и русская культура. М. — Л., 1965; Левин Ю. Д. Русские переводы Шекспира // Мастерство перевода. 1966. М., 1968, а также: Lirondelle A. Shakespeare en Russie. Paris, 1912.

выполненный Н. М. Карамзиным в 1787 г. по подлиннику (перевод был запрещен в 1794 г.).

Формирование культа Шекспира обнаруживается не только в писательской среде. Вот отрывок из весьма характерного письма маркизы дю Деффан Х. Уолполу от 15 декабря 1768 г.: «Я обожаю вашего Шекспира, он заставляет меня принять все его недостатки. Он почти убеждает меня в том, что не следует придерживаться никаких правил (...). Я люблю больше вольности, они возвращают страстям всю их животную сущность, но вместе и их правдивость. Какое разнообразие характеров, какое движение! Я считаю, что можно кое-что изрядно сократить, но что касается отсутствия единств (...), то этим достигаются большие прелести»⁴⁰.

Решающими работами в переоценке творчества Шекспира стали статья И.-В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771) и трактат И.-Г. Гердера «Шекспир» (1771, опубл. 1773).

И Гердер, открывший для Гёте Шекспира, и Гёте прежде всего отказываются при оценке гения Шекспира исходить из классической эстетической системы, взвешивать и мерить «его красоты только степенью отклонения от правил»⁴¹. «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам», — пишет Гёте⁴², формируя суть своего отношения к Шекспиру: чтобы объективно оценить его гений, нужно исходить из новой системы эстетических ценностей. Гердер и Гёте первыми заговорили о «мире Шекспира», уподобили великого драматурга творцу целой Вселенной. Аналитизму французской трагедии они противопоставили шекспировский синтетизм, говоря о том, что произведение искусства превращается под его руками в подлинную жизнь: «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!»⁴³ «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»⁴⁴

⁴⁰ Цит. по кн.: Мокульский С. С. Указ. соч. С. 301.

⁴¹ Гердер И. Г. Избр. соч. М. — Л., 1959. С. 3.

⁴² Гёте И. В. Избр. произв. М., 1950. С. 673.

⁴³ Гердер И. Г. Указ. соч. С. 15.

⁴⁴ Гёте И. В. Указ. соч. С. 675.

В трактовке шекспировского философизма, диалектики его мысли Гёте зачастую высказывает исходные предромантические положения, в частности, он отходит от просветительской концепции добра и зла: «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая... необходима для его существования...»⁴⁵ Гердер же стремится раскрыть историзм Шекспира, при этом он понимает историзм глубже первых предромантиков. Время и место, внешние обстоятельства, согласно Гердеру, придают всей истории устойчивость, длительность, реальное существование»⁴⁶, и величайшее мастерство Шекспира заключается в том, что «когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени»⁴⁷. Гердер, таким образом, приближается к реалистической концепции художественного творчества.

Труды Гердера и Гёте знаменовали утверждение культа Шекспира как международное явление.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Гердер И. Г. Указ. соч. С. 15.

⁴⁷ Там же.

ГЛАВА 3

Шекспиризация в европейской культуре XVIII — начала XIX века

§ 1. Шекспиризация как принцип-процесс

Культ Шекспира следует отличать от шекспиризации, означающей не только преклонение перед гением английского драматурга, но и постепенное расширение влияния его художественной системы на мировую культуру.

Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу процессов их становления.

В науке давно и плодотворно разрабатывается представление о фундаментальных литературных принципах, хотя общей теории принципов до сих пор не сложилось. При сохранении актуальности построения такой теории и выявления системы фундаментальных принципов литературы не менее значима задача создания в этой области новой концепции, реализующей историко-теоретический и тезаурусный подходы, а именно — выявления особого класса фундаментальных литературных принципов, которые могут быть определены как принципы-процессы.

Принципы-процессы — такие категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

И. В. Вершинин обосновал термин «поэтизация» применительно к специфике проявления предромантических тенденций в английской культуре XVIII века⁴⁸. Под «поэтизацией» культуры он предложил понимать отход от рационалистического начала, а также от однозначности и определенности, широкое использование мифов, символических (многозначных) форм, культ тайны, допущение присутствия божественных сил вплоть до мистики, признание «чужого голоса» (выразившегося в предромантизме в таких явлениях, как готицизм, экзотизм, ориентализм), древних и простонародных истоков. «Божественный», а не человеческий характер поэзии открывает путь к утверждению категорий возвышенного (как превышающего человеческий масштаб), ужасного. И. В. Вершинин особо подчеркивает, что «поэтизации» подверглась в XVIII веке, причем в первую очередь, и сама английская поэзия.

По аналогии выстраиваются термины «прозаизация», «драматизация», «романизация» и др., отмечающие формирование родо-жанровых доминант в художественной культуре.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие «шекспиризация».

§ 2. Шекспиризация: общий взгляд

Что такое шекспиризация? Прежде всего, это воспроизведение шекспировских открытий: концепции человека, концепции истории, образа мира как единство человека и истории, жизни и природы, уроки поэтики Шекспира (принципы изображения характеров, нравов, действительности, народно — смеховая культура, гротеск, совмещение, соединение несовместимого, коллизия, конфликт противоположного).

⁴⁸ Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры: Дис... доктора филол. наук. — Самара, 2003.

Истоки шекспиризации видятся в предромантизме. В самом деле, при всем значении Шекспира, например, для Бена Джонсона, давшего ему высокую оценку в предисловии к фолио 1623 г., его концепция мира, человека и искусства, поэтика, даже испытывая, может быть, непосредственное влияние Шекспира, вряд ли связывалась с его именем. Скорее она воспринималась как нечто общее для той эпохи, которая еще никоим образом не определялась как шекспировская. Должно было пройти определенное время, чтобы Шекспир был воспринят как образец, подобный античным авторам. Только в XVIII веке в литературном процессе начнется широкомасштабное осмысление значимости писателей-современников (тогда станет возможным, например, «руссоизация» при еще живом Руссо).

Предромантическая шекспиризация, раз возникнув, приобретает все более широкий масштаб воздействия на литературный процесс, она отражается в выборе сюжетов (из средневековой истории, легендарный, фантастический — «готический»), титанизме образов, в раскрытии истории через образ всеильного времени, роковой судьбы (дидактическое понимание истории отходит на второй план), в стремлении от единства к многообразию (прежде всего в изображении характера), от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию, от приоритета логического высказывания к эмоциональной непоследовательности, к живописности, к возрождению композиционных и жанровых принципов шекспировской драматургии, в метафоричности поэтического языка. В более же широком смысле шекспиризация выражалась в новой концепции поэта как «гения», переоценке роли поэта, который наделяется чертами демиурга, творящего свою природу, или непосредственно сопоставляется с природой рождающей (не с упорядоченной природой классицистов), и, в противоположность аналитизму картезианского рационализма, в стремлении к художественному синтезу.

В этом смысле шекспиризацию можно обнаружить и в поэзии Д. Макферсона, Т. Чаттертона, У. Блейка (не случайно Э. Юнг видел в Шекспире прежде всего поэта: «Шекспир — звезда первой величины

среди новейших поэтов»⁴⁹), и в прозе Х. Уолпола, и в музыке А. Э. М. Гретри, М. Арна (английского актера, певца, исполнителя-импровизатора на клавесине, дирижера⁵⁰, в чьем творчестве представляют особый интерес оригинальные песни к постановкам произведений Шекспира), и в живописи и графике Д. Рейнолдса, Г. Фюссли, Х. Гойи. Но, несомненно, шекспиризация наиболее заметна в области драматургии.

§ 3. Шекспиризация в драматургии Франции: Вольтер, Эно, Мерсье

Интересно, что английская драматургия испытала влияние Шекспира не столь уж масштабно. Примеры, подобные деятельности Н. Роу, в чьих трагедиях «Тамерлан» (1702, переделка одноименной трагедии Кристофера Марло «Кающаяся красавица» (1703), «Джен Шор» (1714), «Леди Джен Грей» (1715) влияние Шекспира очевидно, хотя и окрашено чертами, которые позже окажутся связанными с мелодрамой, немногочисленны.

Напротив, в драматургии Франции последствия шекспиризации весьма велики. Они заметны уже в драматургии Вольтера. Он был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов. «Я первый познакомил с ним французов»⁵¹, — писал Вольтер основоположнику жанра «готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1768 г. Не без влияния Шекспира создает Вольтер трагедию «Брут» (1731) в стиле классицизма, в которой, по мнению А. Веселовского, отражено «республиканское настроение, охватившее *Брута*, внушенные английскими художественными примерами (особенно Шекспиром, поразившим молодого Вольтера своею гениальностью и свободой от всяких

⁴⁹ Young E. Op. cit. P. 557.

⁵⁰ О М. Арне см.: Langley H. Doctor Arne. — Cambridge, 1938.

⁵¹ Цит. по кн.: Мокульский С. С. Указ. соч. С. 300.

правил)»⁵², трагедию «Аделаида Дюгеклен» (1734), в которой «во всех ее вариантах изображались «готические» нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья»⁵³. Эта трагедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии»⁵⁴ — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму, содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюгеклен» и других его произведений 1730-х годов.

В дальнейшем Вольтер отойдет от этого течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры трагедий Вольтера проникали чуждые классицизму элементы. Так, в «Семирамиде» (1748) появилась тень убитого царя Нина — явная реминисценция из «Гамлета», на что указывал еще Лессинг⁵⁵.

Широко использует Вольтер экзотическую обстановку действия (Перу в «Альзире», Мекка в «Магомете», Пекин в «Китайском сироте»). Высшим выражением предромантических тенденций было создание Вольтером трагедии «Танкред» (1760–1761), «содержащей в себе черты предромантической зрелищно-действенной драмы»⁵⁶. Изучение драматургии Вольтера показывает, что крупнейший классицист

⁵² Веселовский А. Вольтер // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002. Статья А. Веселовского «Вольтер» впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).

⁵³ Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. — Л., 1962. С. 7.

⁵⁴ История жанра изложена в кн.: Breitholz L. Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution. — Uppsala, 1959.

⁵⁵ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия (статьи 11–12).

⁵⁶ История западноевропейского театра. — Т. 2. С. 151.

XVIII века многими нитями был связан с зарождавшимся романтизмом⁵⁷.

Вольтеровские идеи развивал Жан Франсуа Эно. Его трагедия в прозе «Франциск II, исторические сцены» (1747) «положила начало новому жанру, обоснованному в интересном предисловии, где он намечает теорию театра, который вдохновляется национальными сюжетами»⁵⁸. Создавая историческую трагедию в прозе «Франциск II, исторические сцены» (1747), Эно, подобно Вольтеру, испытал влияние Шекспира⁵⁹. В предисловии Эно дает высокую оценку исторической хронике Шекспира «Генрих VI». По его мнению, недостаток истории заключается в холодности повествования, а недостаток трагедии — в сведении ее к одному моменту. Соединение истории и трагедии позволит создать «нечто полезное и приятное». На это предисловие позже будет ссылаться один из представителей романтического движения 1820-х годов Луи Вите, объявивший Эно создателем жанра «исторических сцен», который разрабатывался школой Стендаля⁶⁰.

Во второй половине XVIII века из «исторических трагедий» особую славу приобрела «Осада Кале» П.-Л. Дюбеллуа (1765). «После стольких греческих и римских героев он вывел французских...»⁶¹ — подчеркивал критик Жоффруа в 1806 г. Положительно оценивала «Осаду Кале» и Жермена де Сталь⁶². В трактате «О Германии» писательница противопоставляет «историческую трагедию» трагедии на античные сюжеты, с одной стороны, и драме — с другой. Если классицистическая трагедия слишком скована правилами, то драма излишне близка к действительности, изображая при этом незнакомых

⁵⁷ С достаточной полнотой этот вопрос рассмотрен в диссертации: Billar A. Les écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et romantisme en France (1795–1830). Thèse...: T. 1–2. — Lille, 1974.

⁵⁸ Grand Larousse encyclopédique: T. 1–10. Paris, 1962. — T. 5. P. 842–843.

⁵⁹ См. об этом: Jusserand J. J. Op. cit. P. 215–217.

⁶⁰ Les Barricades, scènes historiques. Mai 1888. 4-e éd. — Bruxelles, 1833. P. 5–7.

⁶¹ Цит. по кн.: Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 30.

⁶² Staël. De l'Allemagne: Nouv. éd. Paris, 1958. — T. 2. P. 242.

персонажей и тем самым лишая зрителя одного из величайших наслаждений — исторических воспоминаний. «Исторические воспоминания» — это основная конститутивная особенность исторической трагедии»⁶³. Противопоставление указанного жанра, разрабатывавшегося в XVIII веке Бакюларом, Дюкудре, Малербом, Мерсье, Совиньи, Сорелем и другими драматургами, жанру драмы, утверждению которого отдали свои силы просветители во главе с Дидро и Лессингом, показывает, что для Ж. де Сталь, как и для других романтиков, жанр «исторической трагедии» ближе, что он предваряет собственно романтическую историческую драму.

В творчестве, эстетике последователя Руссо Луи-Себастьяна Мерсье впервые соединяются две ветви предромантической драматургии и театрального искусства, одна из которых связана с руссоизмом, другая — с шекспиризацией. По свидетельству Мерсье, сам Руссо никогда не читал Шекспира⁶⁴. Мерсье, напротив, стал пропагандистом Шекспира. Он призывает молодых писателей: «...Читайте Шекспира — это для того, чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии — однообразные, кучные, лишённые замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающем худосочии»⁶⁵.

Мерсье был среди авторов, работавших в жанре исторической драмы, восходящем к историческим хроникам Шекспира. В исторических драмах Мерсье первые проблески историзма сочетались с выбором кровавых сюжетов, с разработкой эстетики ужасного, с концепцией дисгармонии, вносимой в природу людьми. Кошмары Варфоломеевской ночи — предмет драмы «Жан Анньюе, епископ Лизье» (1772), о феодальных смутах и религиозных войнах XVI века

⁶³ Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 105.

⁶⁴ Mercier L. — S. De J. J. Rousseau considéré comme l'un des premier auteurs de la Révolution. Paris, 1791. — Т. 1. P. 15.

⁶⁵ Мерсье Л. С. Картины Парижа. М. — Л., 1936. — Т. 2. С. 362–363.

повествуется в драме «Разрушение Лиги, или Сдача Парижа» (1782). Еще более характерен предромантический колорит в описании испанского двора XVI века, над которым нависла атмосфера преступлений, в исторической драме «Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785). Просветительские пристрастия своеобразно сочетались в творчестве Мерсье с предромантическим увлечением Мильтоном, «Песнями Оссиана» и особенно Шекспиром. «Портрет Филиппа II» — «свободная» (книжная) драма, которая выдержана в традициях шекспировских хроник. В 1782 г. Мерсье написал драму «Веронские гробницы», представляющую собой переделку «Ромео и Джульетты», в 1792 г. — драму «Старик и его три дочери», в которой создал предромантический вариант шекспировского «Короля Лира». В основе драмы лежит принцип «мелодраматизации» (младшая дочь обеспечивает отцу спокойную старость, старшие дочери раскаиваются в своих злодеяниях, и отец дарует им прощение). В 1795 г. Мерсье создает своего «Тимона Афинского» по шекспировской трагедии.

В целом во французской трагедии XVIII века под влиянием возрождающегося интереса к Шекспиру отмечается более широкое использование прямого показа действия. Трагедия становится более философской.

§ 4. Шекспиризация в эстетике и драматургии Германии.

«Буря и натиск»

В отличие от предвзятой французской критики эпохи просвещения и классицизма, культ Шекспира, сформировавшийся в Германии к концу XVIII века, дал миру целую плеяду шекспиристов, чьи глубоко философские суждения о природе драматического таланта Шекспира легли в основу мирового шекспироведения и продолжают оставаться актуальными до сих пор.

Огромную роль в деле «шекспиризации» культуры Германии сыграл первый прозаический перевод на немецкий язык выполненный К. М. Виландом (1733–1813). Его перевод (1762–1766) был лишен

поэтичности Шекспира и даже содержал пропуски особенно значимых для органической композиции пьес лирических песен. Тем ни менее, он пробудил целую волну интереса и подражаний английскому гению, в целом живительно подействовал на немецкую литературу, внесением в нее нового духа.

Немного меньший резонанс получил перевод друга Лессинга — профессора из Брауншвейга И. И. Эшенбурга (1743–1820), который так же, как Виландовский, был выполнен прозой, но был, в отличие от последнего, полным. Эшенбург также представил Германии идеи лучших трудов английской литературы по эстетике.

Знакомство немцев с Шекспиром положило начало целой эпохи в истории немецкой литературы, которую мы связываем с шекспиризацией. В свое время к изучению творчества Шекспира обращались Г. Э. Лессинг, Г. В. Герстенберг, И. Г. Гаманн, И. Г. Гердер, И. В. Гёте, Я. М. Р. Ленц, И. А. Лейзевиц, Ф. М. Клиндер, И. Ф. Шиллер, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик.

В 1759 г. вышла критическая работа английского поэта-предромантика Эдуарда Юнга «Мыслях об оригинальном творчестве» («On original composition»), которая довольно скоро стала известна в Германии. Юнг раскритиковал французский классицизм и выдвинул фигуру Шекспира на первый план. Взгляды Юнга, для которого Шекспир, хотя и был человеком «неученым», но являлся самобытным гением, который руководствуется природными законам, а не искусственными правилами («Правила — это клюка, которая необходима для поддержки хромоте, но мешает здоровому»⁶⁶), оказали серьезное влияние на взгляды немецких шекспироведов. Юнг решает шекспировский вопрос с позиции понимания самой природы гениальности, ведь в отличие от разума гений, подобен волшебнику и творит невидимыми средствами, тогда как хороший строитель вынужден использовать обыкновенные инструменты. Гениальный

⁶⁶ Цит. по: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002.

Шекспир нарушает правила, чтобы достигнуть самого высокого, изобразить саму природу человеческую. В этом смысле, при всех своих ошибках, Шекспир не потомок и ученик древних художников, а равный им, их брат. Юнг не видит смысла в слепом подражании древним, поскольку тогда мы получаем от них природу только из вторых рук. Для того, чтобы писать свои пьесы, Шекспиру не обязательно было становиться ученым: «Еще не решено, не меньше ли стал бы думать Шекспир, если бы он больше читал? Если ему недоставало всякой другой учености, он владел, однако, двумя книгами, которых не знают многие глубокие ученые, книгами, которые может уничтожить только последний пожар, — книгой природы и книгой человека. Он знал их наизусть и в своих произведениях списал превосходнейшие их страницы»⁶⁷. Ведь был ученый Бен Джонсон, который несмотря на всю свою ученость, так и остался подражателем древним, а неуч Шекспир перерос в оригинального драматурга.

Идеи Юнга были по-своему развиты немецкий критиком и философом И. Г. Гаманном (1730–1788). Гаманн развил учение об оригинальном творчестве, чем оказал влияние на литературу «Бури и натиска» («Sturm und Drang») и взгляды немецких романтиков, для которых Шекспир — высший образец «оригинального гения». По Гаманну, Шекспир прислушивался к голосу собственного творческого дарования и следовал воли природной интуиции.

Другой немецкий критик, поэт и трагик Г. В. Герстенберг (1737–1823), следуя за Юнгом в понимании оригинальности гения Шекспира, выступает в своем «Опыте о произведениях Шекспира и его гении» (напечатан в «Литературных письмах»), против традиции критиковать Шекспира, сравнивая его пьесы с греческой драматургией. Драма Шекспира самобытна, следовательно, не может быть оценена с точки зрения древних образцов и правил. Ведь если исходить из древнегреческой системы жанров, трагедии и комедии Шекспира не могут быть отнесены ни к одному из них. В его трагедиях присутствуют

⁶⁷ Там же.

комические элементы, в комедиях есть ощущение трагического. Гораздо важнее жанровой чистоты драмы для Герстенберга оказывается универсализм Шекспира, который в картинах духовной и физической жизни людей охватывает «человека, вселенную, все на свете»; реализм в изображении жизни, нравов и природы «истинных и вымышленных характеров».

У истоков шекспиризации в немецкой драматургии стоит Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781). В своем труде «Гамбургская драматургия» (2 т., 1767–1769), создавая теорию немецкой национальной драмы, он рассматривает театр как трибуну для просветительской деятельности, как «добавление к законам», служащее средством общественного воспитания. Естественность и правдивость, которые Лессинг хочет видеть на немецкой сцене, противопоставляются им неестественности, холодности французской классицистической драматургии, критике которой специально посвящены статьи 38 и 39 о взглядах Аристотеля. В 17-ом «Литературном письме» (1759) Лессинг доказывает, что Шекспир лучше, чем французские трагики, достигает главной цели трагедии, которую определяет для нее в «Поэтике» Аристотель. Великий древнегреческий философ видел важнейшей целью театральной трагедии не столько в воспроизведении отображенного действием свершившегося события в противовес простому рассказу о нем, сколько в очищении человеческого духа — катарсис вызываемого посредством сострадания и страха. Шекспиру, по мнению Лессинга, удалось манипулировать категориями сострадания и страха, как никому другому, хотя он использовал при этом иные, нежели классицистическая драматургия, художественные средства. Несмотря на оправдание Лессингом шекспировских нарушений классических «правил», можно отметить, что сам он в понимании трагедии еще находится в пределах классицистической эстетики, руководствуется общим для всех времен и народов законом трагического искусства Аристотеля. Важной идеей Лессинга является возможность осмысления творчества Шекспира через призму национального менталитета, присущего немцам того времени. Так,

Лессинг приходит к выводу, что для немецкого эстетического вкуса смелый дух шекспировских трагедий ближе «боязливого» французского театра. Немецкая сцена, и трагедия в частности, может строиться по драматическим принципам, которые имеются в драматургии Шекспира. По признанию Лессинга, «великое, страшное, меланхолическое» действует на немцев гораздо сильнее, нежели «изящное, нежное, влюбленное» утонченных, но полных условностей французских трагедий. В национальных трагедиях, по Лессингу, немцы хотят «больше видеть и думать», их не пугает «чрезмерная сложность», они скорее утомятся от «большой простоты». К традиционной для искусства XVIII века ориентации на античные образцы Лессинг добавляет в качестве образца произведения Шекспира — так закладываются основы шекспиризации немецкой литературы рубежа XVIII–XIX веков.

Параллельно Лессингу над Шекспиром размышлял Иоганн Готфрид Гердер. Но он формировал иной аспект шекспиризации. Не случайно Шекспир у Гердера предстает в одном ряду с Оссианом. В статьях о Шекспире и Оссиане Гердер сформулировал новое отношение к народной поэзии как проявлению народного духа.

В статье И. Г. Гердера (1744–1803) «Шекспир», изначально написанной в форме письма к Герстенбергу в 1771 г. и опубликованной в сборнике «О немецком характере и поэзии» («Von deutscher Art und Kunst», 1773), автор дает величайшую оценку народного гения Шекспира: «Если порой в моем воображении встает потрясающая картина: «Человек сидит на вершине скалы; у ног его бушует буря, непогода, разбиваются волны; но голова его озарена небесным сиянием!» — то это Шекспир!»⁶⁸

⁶⁸ Гердер И. Г. Избранные сочинения / Переводы под редакцией В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал; Вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. М.–Л., 1959. С. 3. См. русский перевод Наталии Ман: Интернациональная литература. 1939. № 3–4. С. 271–283 (со статьей: Вильям-Вильмонт Н. Н. Гердер о Шекспире // Там же. С. 284–289); перевод Г. Ярхо (отрывок): Хрестоматия по западноевропейской литературе XVIII века. М., 1938. С. 583–585.

Гердер живо интересовался историей, шекспировский принцип историзма отчасти был отражен в его драме «Брут» (1774). Во время пребывания в Риге он увлекся историей России, особенно личностью Петра I, которого считал монархом-просветителем. Его также прельщали «просветительские» планы Екатерины II. В планах Гердера даже было написание посвященной ей книги «Об истинной культуре народа, и в особенности России». Был ли это расчетливый шаг иностранца, служившего в течение пяти лет на территории Лифляндии, или искренняя вера в начинания императрицы-реформатора, так и останется для нас тайной из-за неосуществленности этого честолюбивого плана.

Проблема перевода затрагивается в «Переписке об Оссиане и песнях древних народов» (1771), там же в качестве примера И. Г. Гердер сам дает перевод песенки готовящегося оставить этот мир, изнемогающего от любовных страданий герцога из «Двенадцатой ночи», (акт II, сцена 4). И. Г. Гердер создает оригинальную концепцию перевода Шекспира на немецкий язык, исключая применение буквального перевода (и в этом он созвучен А. С. Пушкину) слово в слово, искажающего «свойственные лирической песне благозвучие, рифму, порядок слов, таинственное движения мелодии» в пользу «одного только содержание, которое будет переведено на другой язык...»⁶⁹. Разработку проблем художественного перевода Шекспира И. Г. Гердер осуществил в статье «Можно ли переводить Шекспира?». Но И. Г. Гердер не ограничивался одними теоретическими размышлениями на этот счет, для первой редакции «Народных песен» (1773) он сам выполнил стихотворные переводы самых красивых и труднопереводимых мест из Шекспира. По своему характеру это были не только лирических фрагменты (песни Офелии, Дездемоны, Ариэля), но и трагических монологи из «Гамлета», «Отелло», «Лира». К литературному авторитету своего любимейшего поэта и шекспировским героям, цитатам из его пьес И. Г. Гердер неоднократно обращался всю

⁶⁹ И. Г. Гердер. Избранные сочинения. М.-Л., 1959. С.25.

свою творческую жизнь: в «Трактате о происхождении языка» (1770, опубл. 1772), в статьях «О сходстве средневековой английской поэзии и о прочем, отсюда следующем» (1774, опубл. 1777), «Сравнении поэзии различных народов древних и новых времен» (1796), «О новейшей немецкой литературе» обнаруживается устойчивое присутствие гениального англичанина. В более позднем сочинении, критиковавшем эстетику Канта (в юности Гердер был его студентом), «Каллигона» (1799, опубл. 1980), содержится перевод речей Тезея и Ипполиты из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (д. V, явл. 1). Тем не менее, главным трудом Гердера по изучению творчества Шекспира остается его первая статья, ставшая программной.

В статье «Шекспир» Гердер решает вопрос о возможности сравнения драматургии Шекспира и античной трагедии с точки зрения генетической и историко-сравнительной. Он указывает, что поскольку трагедии Софокла и Шекспира, возникли при разных исторических условиях и в разные исторические эпохи, то они представляют разные типы художественного осмысления мира: «В Греции драма возникла таким путем, какого не могло быть на Севере. В Греции она была тем, чем не может быть на Севере. Значит, и на Севере она не то и не может быть тем, чем была в Греции. Значит, драма Софокла и драма Шекспира в каком-то смысле не имеют ничего общего, кроме названия»⁷⁰. Гердер указывает на разную природу происхождения шекспировской и древнегреческой трагедии. Последняя произошла из «импровизированного дифирамба, мимической пляски, *хора*. Затем она разрослась и преобразовалась»⁷¹, но сохранила первоначально присущую ей простоту фабулы и формы. С другой стороны, «перед Шекспиром, вокруг него были отечественные обычаи, деяния, склонности, исторические традиции, которым менее всего была присуща простота, составляющая основу греческой драмы»⁷².

⁷⁰ И. Г. Гердер. Избранные Сочинения. М.-Л., 1959. С. 5.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же. С. 11.

Древнегреческое «единство места действительно было единством места»⁷³, ибо действие совершалось только в одном месте с неподвижным фоном — храма или дворца. Единство времени определялась наличием хора — «хор был связующим звеном, где по самой природе вещей сцена ни на минуту не могла оставаться пустой»⁷⁴. Простота и единство действия были обусловлены простотой мифологической фабулы. В общем, для греческой драматургии: «Искусственный характер их правил совсем не был искусством, был самой природой»⁷⁵.

Поскольку изменилась «природа, которая, собственно, создала греческую драму»⁷⁶, изменились «государственный строй, нравы, состояние республик, традиции героического века, верования, даже музыка, выразительность, мера иллюзии»⁷⁷ — сами условия развития искусства, то копирование греческих образцов неизбежно превращается в бездушное подражание. Даже если «заимствованное у других народов, облечь в привычный наряд», это не произведет впечатления, будет лишено души, будет нечто совсем иное нежели оригинал: «кукла, манекен, обезьяна, статуя, в которой только самые фанатические умы могли усмотреть демона, вдохнувшего в нее жизнь!» Гердер не ведет смысла в точном соблюдении внешнего сходства французская классической формы с драмой Софокла, «потому что по своей внутренней сущности она не имеет ничего общего с той, другой, — ни в действии, ни в нравах, ни в языке, ни в цели, ни в чем вообще»⁷⁸.

Шекспир создал новую трагедию, следуя новым, более сложным социальным условиям, «согласно своей истории, духу времени, нравам, мнениям, языку, национальным предрассудкам, традициям и пристрастиям, он *создаст ее* хотя бы даже из масленичных

⁷³ Там же. С. 6.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же. С. 5.

⁷⁶ Там же. С. 7.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же. С. 8.

представлений и кукольного театра»⁷⁹. Из окружающей его лишенной простоты действительности Шекспир создал «...одно великолепное целое из всех этих людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей!»⁸⁰, которое при этом живет и дышит.

Шекспир взял историю такой, как она предстала перед ним: простое «единство действия» в греческом смысле слова заменяется «действием, как это называли в средние века, или же, на языке нового времени, *происшествием* (événement), великим *событием*»⁸¹ (курсив Гердера — *Авт.*).

Шекспир для Гердера оказывается ближе, чем грек: «Если у последнего господствует единство какого-либо действия, то первый воссоздает событие, происшествие как целое. Если у одного господствует общий тон в обрисовке характеров, то у другого — столько характеров, сословий, различий в образе жизни, сколько возможно и необходимо, чтобы составить главное звучание его оркестра. Если певучая, плавная речь грека доносится как бы из небесного эфира, то Шекспир говорит на языке всех возрастов, людей и характеров, он переводит со всех языков, на которых изъясняется природа»⁸².

В Шекспира Гердер видит диалектическое понимание художественного единства, не знакомое эстетическим принципам французского классицизма с их формально — рационалистическим единством места, действия и времени. Драма Шекспира представляет сложное, вместе с тем противоречивое художественное целое, отражающее многообразие объективной исторической реальности: «Он, способный охватить рукой сотню сцен одного мирового события, взглядом своим внести в них порядок, наполнить их единым живительным дыханием души и приковать к себе наше внимание, — нет, не внимание, а сердце, все наши страсти, всю душу, с начала до

⁷⁹ Там же. С. 10.

⁸⁰ Там же. С. 11.

⁸¹ Там же. С. 12.

⁸² Там же.

конца... Целый мир драматической истории, величественный и глубокий, как сама природа»⁸³.

С точки зрения Гердера, время и место тесно связаны с действием, и Шекспир вместил «в одно событие целый мир разнороднейших явлений», «именно правдивость его событий требовала от него каждый раз идеального воспроизведения времени и места, необходимых для полноты иллюзии»⁸⁴. В этом, по словам Гердера, «и заключается как раз величайшее мастерство Шекспира» — «слуги природы», который «из всех возможных мест и эпох каждый раз, как будто повинясь железному закону необходимости, выступает именно такое время и то место, которые наиболее сильным и идеальным образом отвечают чувству, наполняющему действие; именно такие обстоятельства, которые, при всей своей смелости и необычности, более всего способны поддержать иллюзию истинности»⁸⁵.

Гердер заканчивает статью обращением к анонимному — неназванному немецкому поэту создать по примеру Шекспира национальную трагедию из «*наших рыцарских времен*, на нашем языке, в нашем несчастном, выродившемся отечестве»⁸⁶.

Этим неназванным поэтом являлся молодой И. В. Гёте (1749–1832). Их встреча состоялась еще в сентябре 1770 г. в Страсбурге, именно от Гердера Гёте перенял критическое отношение к господствовавшему в то время на немецкой сцене «разумному» французскому театру с его классицистическими принципами построения драматического произведения. Гердер познакомил Гёте с эмоциональной естественностью театра Шекспира, смело приносящего в жертву все условности свойственные театру французского классицизма. Пробужденный к творчеству английского драматурга интерес продиктовал Гёте выбор оригинального материала, во многом опиравшегося на шекспировскую драматическую традицию.

⁸³ Там же. С. 14.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же. С. 15.

⁸⁶ Там же. С. 22.

В отношении к Шекспиру молодой Гёте объединил линии Лессинга и Гердера. Однако трудно сказать, в какой мере он обязан своим наставникам в искусстве, а в какой — чтению самого Шекспира. В эстетическом манифесте «Ко дню Шекспира»⁸⁷ (1771) Гёте восклицает: «Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение!» Пример Шекспира заставил его усомниться в классицистических правилах. Через Шекспира Гёте приходит к отказу от этих правил и так называемого «хорошего вкуса» художественных норм французского классицизма. В стремлении «ежедневно» разрушать их он объявляет своеобразную литературную войну: «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам. Единство места показалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть руки и ноги».

От Гердера Гёте воспринимает исторический подход к искусству. Он считает, что греческая и шекспировская трагедии равноценны, но каждая рождена своим временем, в то время как во французской классицистической трагедии обнаруживается механическое подражание при изменившихся условиях. Ценность Шекспира Гёте видит в сложности и глубине, умении сочетать противоречивое, представить перед глазами зрителей, как в «волшебном фонаре», мировую историю «на незримой нити времени». Но особенно ценит Гёте в Шекспире характеры, неповторимые в своей индивидуальности, созданные им в соответствии с природой. Театр Шекспира воспринимается Гёте как «прекрасный ящик редкостей», в котором «мировая история» проходит перед нами «по невидимой нити».

Защищая самобытное величие гения Шекспира, Гёте обрушивается с критикой на Вольтера, «сделавшего своей профессией

⁸⁷ Гёте И. В. Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 261–264. Цитаты из статьи даются по этому изданию.

чернить великих мира сего», и «зараженных» французами немцев и даже Виланда (ему Гёте не смог простить искажение Шекспира в угоду французским аристократическим вкусам⁸⁸).

Особую ценность Шекспира Гёте находит в перенесении им важнейших государственных дел на подмостки театра, и именно «он возвел такой вид драмы в степень, которая и поныне кажется высочайшей, ибо редко чей взор достигал ее, следовательно, трудно надеяться, что кому-нибудь удастся заглянуть еще выше или ее превзойти».

Для Гёте Шекспир — его характеры, их, вслед за Гердером, он оценивает по критериям естественности и соответствия природе: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»

Воплощением идей шекспиризации драматургии стала трагедия «Гёц фон Берлихинген с железной рукой» (1773) — первое значительное художественное произведение Гёте, задуманное в Страсбурге и завершённое во Франкфурте, куда он вернулся после окончания университета. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI века через движение Времени. Последние слова трагедии сопрягают это время Прошлого с Настоящим:

Мария. Благородный муж! Благородный муж! Горе веку, отвергнувшему тебя!

Елизавета. Горе потомству, если оно тебя не оценит!

По-шекспировски широко представлен исторический фон, множественность картин и свободное перенесение места действия (тоже шекспировская черта) позволяют Гёте изобразить и рыцарский замок, и постоялый двор, и трактир XVI века, и монастырь, и цыганский табор, и тюрьму. По-шекспировски значителен характер героя, который сам определяет свою судьбу, а не является игрушкой в ее руках. Гёте, вслед за Шекспиром, порывает с единством действия, от которого не отказывались даже романтики. Писатель вводит вторую сюжетную линию — историю бывшего друга Гёца Вейслингена, бросившего свою

⁸⁸ В 1774 г. Гёте написал сатиру на Виланда «Боги, герои и Виланд».

невесту, сестру Гёца, ради Адельгейды фон Вальдорф, которая становится его женой, а затем отравляет его.

Гёте изобразил Гёца фон Берлихингена идеальным типом патриота, открытого, бесстрашного, свободолюбивого героя, который был воспринят соотечественниками как своеобразный эталон «благородного немца», современники стремились подражать ему, а сама пьеса признана манифестом «Бури и натиска».

Но в то же время выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит «руссоистский», а не шекспировский характер. Гёц фон Берлихинген одержим идеей объединения крестьян и рыцарей, он становится одним из вождей крестьянского восстания, которое пугает его не своими целями, а своими крайностями. Гёц умирает со словами: «Свобода! Свобода!». Уравнительные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории, культ свободы — это выражение руссоистских устремлений Гёте.

Шекспиризация не возродала в полной мере собственно шекспировских принципов, она отвечала исканиям писателей последней трети XVIII века с их специфическими задачами и намерениями. В середине XIX века шекспиризации будет противопоставляться «шиллеризация». Но в конце XVIII — начале XIX века (даже в 1820-е годы) противоположность шекспировской и шиллеровской систем не была еще осознана. Важнейшая причина такого позднего осознания заключалась в том, что ранняя драматургия Фридриха Шиллера (периода «Бури и натиска») была высшим выражением шекспиризации, насколько это могло быть осуществлено в XVIII веке в рамках предромантического движения⁸⁹.

Нечто подобное можно сказать и относительно руссоизации, в частности применительно к драматургии немецких писателей — представителей движения «Буря и натиск». Так, несомненно воздействие творчества последователя Руссо Л. С. Мерсье на судьбы

⁸⁹ Вопрос о «шекспиризации» в драматургии «Бури и натиска» раскрываются в работе: Stellmacher W. Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang // Weimarer Beiträge. — 1964. — Н. 3. — S. 323–345.

штюрмерской драматургии и теории драмы⁹⁰. В частности, драматургический манифест «Бури и натиска» — «Заметки о театре» (1774) Якоба Ленца (1751–1792) носит явный отпечаток влияния вышедшего на год раньше трактата Мерсье «О театре...»⁹¹.

Драмы Ленца «Домашний учитель» (1774, сюжет пьесы развивает мотивы романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»), «Солдаты» (1776), также как пьесы Генриха Леопольда Вагнера «Позднее раскаяние» (1775), «Детоубийца» (1776) очень напоминают драмы Л. С. Мерсье. При этом Ленца и Вагнера, составляющих «руссоистскую» ветвь «Бури и натиска», не следует отделять от второй, «шекспировской» ветви. Достаточно обратиться к «Заметкам о театре» Ленца, в которых Корнелю и Вольтеру противопоставляется Шекспир, а при изложении концепции новой трагедии, требующей мощных и оригинальных характеров, Ленц в качестве примера такой трагедии приводит шекспировские исторические хроники и «Гёца фон Берлихингена» Гёте, написанного, как известно, под влиянием Шекспира. Здесь Ленц и Вагнер следуют за Мерсье, который был едва ли не первым руссоистом, провозгласившим Шекспира великим драматургом. Этот взгляд на Шекспира необычайно близок воззрениям Ленца и Вагнера, в драматургии которых под влиянием шекспировских произведений форма значительно свободнее, чем в драмах Мерсье, широко

⁹⁰ См. об этом: Pusey W. W. Louis-Sebastian Mercier in Germany, his vogue and influence in the eighteenth century. — N. Y., 1939.

⁹¹ Тем не менее, поводом для «Заметок» стала работа над Шекспиром. В 1771 г. Ленц отправился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, куда так же входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем творчества Шекспира (см.: Rauch. Lenz und Shakespeare. Berlin, 1892). Свой перевод шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви» он снабдил «Заметками о театре» (опубл. 1774). Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым, хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое, его «Заметки» стали воплощением «бурных» идей автора о новой эстетике драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трех единствах, Ленц разграничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров».

используется фрагментарность, множественность сцен, увеличивается действенность, наполненность эмоционально окрашенными событиями, применяется «мелодраматизация», гротеск, разрушаются единства (так, в «детоубийце» Вагнера действие растягивается от момента совращения бедной девушки офицером до рождения ребенка), используются эффекты, рассчитанные на потрясение ужасом (героиня драмы Ленца «Домашний учитель», родившая незаконного ребенка, кончает жизнь самоубийством, бросаясь в пруд, героиня «Детоубийцы» Вагнера убивает родившегося сына).

Шекспировская» ветвь «Бури и натиска», которую составляли Фридрих-Максимилиан Клингер, Йоганн-Антон Лейзевиц, другие штюрмеры и к которой примыкали молодые Гёте и Шиллер, опиралась на то же эстетическое требование, которое развивали представители «руссоистской» ветви штюрмерства Ленц и Вагнер, — требование индивидуализации характера. При этом они ориентировались на Гердера, видевшего высшее воплощение индивидуальных черт характера в творчестве Шекспира (работа «О Шекспире»). Поэтому в отличие от Ленца и Вагнера, «шекспиризовавших» руссоистскую драму, явившуюся развитием жанра просветительской «мещанской драмы», молодой Гёте, Клингер и Лейзевиц «руссоизировали» трагедию шекспировского типа.

Руссоизация наименее заметна в пьесе, положившей начало этой линии, — в исторической трагедии И. В. Гёте «Гёц фон Берлихинген». Значительно ярче соединение шекспиризации с руссоистскими идеями воплощено в драматургии Ф. М. Клингера (1752–1831) — драмах «Отто» (1775), «Страждущая женщина» (1775), «Близнецы» (1775), «Стильпе и его сыновья» (1777) и особенно в драме «Буря и натиск» («Sturm und Drang», 1776), давшей название всему движению. Сюжет этой пьесы развивает мотивы «Ромео и Джульетты»: из-за ссоры английских лордов Бюши и Беркли их дети не могут соединить свою судьбу. Но в отличие от шекспировской трагедии, любящие побеждают вражду родителей и вступают в брак. Любовь Каролины и Вильда разворачивается на экзотическом фоне Северной Америки и бурных событий, связанных с борьбой американцев за освобождение от

английского владычества. Воспевание индивидуалистического бунта, мятежной личности, предельная эмоциональная напряженность стиля, «неистовость» героя — все это своеобразно понятый руссоизм, выраженный в шекспировских формах (при этом следует учитывать, что Клингер посмеивается над оторванностью руссоистов от действительности, что ясно видно в образе восторженного и мечтательного Ла-Фэ). В других драмах Клингера также обнаруживаются типичные свойства шекспировской драматургии, его концепции страсти с элементами аристотелевских начал: «Медея в Коринфе» («Medea in Korinth»), «Медея с Кавказа» («Medea auf dem Kaukasus»), «Дамокл» («Damokles»).

Рядом с Клингером, прозванным современниками «взбесившимся Шекспиром», стоит фигура И. А. Лейзевица (1752–1806), чья трагедия «Юлий Тарентский» (1776) также связана с «шекспировской ветвью «Бури и натиска». В студенческие годы Лейзевиц примыкал к направленному против влияния Виланда Геттингенскому союзу поэтов. Его трагедия «Юлий Тарентский» была принята Лессингом за сочинение Гёте, вдохновила Шиллера на написание «Разбойников» и «Мессинской невесты». Сюжет таков: Сыновья тарентского князя Константина Юлий и Гвидо оба любят Бланку, которая отдает предпочтение старшему — мечтательному Юлию, а не младшему — страстному Гвидо. Чтобы прекратить раздор среди братьев, Константин заключает Бланку в монастырь и предлагает Юлию жениться на близкой родственнице Цецилии и заняться государственными делами. Но Юлий отвергает эти планы, проникает в монастырь и, узнав, что Бланка его любит, готовит совместный побег. Узнав об этом, Гвидо подстерегает брата ночью у монастыря и убивает его в припадке ревности. Его раскаяние не может предотвратить трагического исхода: Бланка сходит с ума, а Константин закалывает Гвидо над трупом брата и уходит в монастырь⁹².

⁹² Сцены трагедии в переводе П. Вейнберга приведены в изд.: Мокульский С. С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / 2-е изд., испр. и доп. М., 1955. Т. 2. С. 782–786.

Шиллер в письме к В. Ф. Г. Рейнвальду (от 14 апреля 1783 г.) раскрыл одну из важных черт новой драматургии: «Мы, поэты, трогаем, потрясаем, воспаляем тогда, когда сами почувствовали страх за наших героев и сострадание к ним. (...) Участливость любящего подмечает в сто крат больше нюансов, нежели самый зоркий взгляд наблюдателя»⁹³. Таким образом, в творчестве Лейзевица, при всей его склонности к шекспиризации, на место шекспировской «объективности», способности к перевоплощению выдвигается субъективное авторское начало. Такая субъективизация была вполне в духе Руссо.

§ 5. Шекспиризация в творчестве Шиллера

Итогом развития «Бури и натиска» следует рассматривать драматургию молодого Фридриха Шиллера (1759–1805), прежде всего его драму «Разбойники» (1781). В своей первой драме ему мастерски удалось воплотить шекспировскую силу в изображении характеров, чем она несомненно отличается от ее первоисточника — новеллы Даниеля Шубарта «К истории человеческого сердца». Постановка «Разбойников» на сцене театра в Мангейме (1782) ввела зрителей в «полуобморочное состояние», Шиллера тут же окрестили «немецким Шекспиром».

Судя по письмам Шиллера конца 1770-х — начала 1780-х годов, его эстетические наклонности формировались в ходе усвоения литературы предромантической ориентации (Клопшток, переработки «Песен Оссиана», «Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Детоубийца» Вагнера, «Юлий Терентский» Лейзевица, «Дезертир» Мерсье, Шекспир)⁹⁴. В гениальной юношеской драме «Разбойники» все эти влияния синтезированы, «шекспировская» и «руссоистская» ветви «Бури и натиска» объединены (не случайно), поэтому Шиллер не хочет переделывать «разбойников» в духе гётевского «Гёца»⁹⁵, с другой стороны, не

⁹³ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М. — Л., 1950. — Т. 8. С. 81.

⁹⁴ Там же. С. 38, 53, 54, 64, 81, 89, 132.

⁹⁵ См. письмо Шиллера к Г. фон Дальбергу от 12 декабря 1781 г. — Там же. С. 53–55.

затрагивает его чувства драма Вагнера «Детоубийца»⁹⁶ — шиллеровский синтез предполагает критический подход к обоим течениям в штюрмерстве).

Мир «разбойников» нельзя понять, не раскрыв связи между этими двумя тенденциями. В драме Шиллера возникает своеобразное двоемирие. «Малый мир» воссоздается в духе сентименталистских тенденций Руссо: это мир гармонии, семейных радостей, красоты естественного чувства простых, обычных людей, мир добра и разума, мир, живущий по закону любви — главному закону Природы. Черты этого мира, вполне соответствующего идеалам просветителей, раскрываются в образах благородного, любящего, доверчивого старика Моора, Амалии, которая любит Карла и по долгу, и сердцем, верного графского слуги Даниэля. Шекспир дал Шиллеру знание иного, «большого мира», где добро сталкивается со злом, разум — с безумием, естественные чувства с болезненными страстями, где царит хаос и дисгармония. Это мир гигантов и злодеев, мятежа и преступлений.

Так вырисовывается основа трагического у Шиллера: невозможно человеку больших страстей заключить себя в идеальном «малом мире», как бы он к этому ни стремился.

«Большой мир» расширяет просветительское представление о Природе. В мрачной фигуре Франца Моора воплощено абсолютное Зло. В финале перед самоубийством он восклицает: «Не могу молиться!..»⁹⁷ (мотив из «Гамлета» Шекспира, где не может молиться король Клавдий), но раскаяние его так и не касается: «Нет, я не стану молиться, не доставлю небу этого торжества! Не позволю аду посмеяться надо мною!»⁹⁸

Ситуация между отцом и двумя его сыновьями — Карлом и Францем — выстроена Шиллером по модели истории герцога Глостера и двух его сыновей (Эдгара и Эдмунда) в «Короле Лире». Франц ради получения наследства оговаривает брата, стремится избавиться и от

⁹⁶ См. письмо Шиллера к Г. фон Дальбергу от 15 июля 1782 г. — Там же. С. 64.

⁹⁷ Шиллер Ф. Разбойники // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. — Т. 1. С. 486.

⁹⁸ Там же.

отца, завладеть возлюбленной Карла Амалией. В монологах Карла сливаются сентиментальность и неистовство: «Все вокруг греется в мирных лучах весеннего солнца! Почему лишь мне одному впивать ад из всех радостей, даруемых небом? Все счастливо кругом, все сроднил этот мирный дух! Вселенная — одна семья, и один отец там, наверху! Отец, но не мне отец! Я один отвержен, один изгнан из среды праведных!»⁹⁹

«Разбойники» и есть отверженные, одни из которых устремились к Злу, свободу восприняли как право на полную аморальность и преступления (Шпигельберг), другие хотят восстановить социальную справедливость, отомстить за поруганное человеческое достоинство, но несут на себе тяжелое бремя соучастия в преступлениях (Карл Моор, Швейцер).

«Малый мир», в котором слиты разум и любовь, гибнет под натиском Зла, дисгармонии, но для Шиллера он остается просветительским идеалом, поэтому финал пьесы (Карл уходит от разбойников и решает сдаться властям) совершенно закономерен: гибель героев — это одновременно и возрождение разума и гармонии. Именно эту мысль хотел развить позже Шиллер в неосуществленном продолжении пьесы¹⁰⁰. Но в это время уже совершался переход от штюрмерства к «веймарскому классицизму», связанный с глубоким изменением эстетических взглядов Шиллера.

Выявляя предромантические черты драмы «Разбойники», нужно определить особенности конфликта и характеров.

Мы уже отметили основную черту шиллеровского героя в «Разбойниках» — его неистовость, которая резко отличает его от героя классицизма, от героев просветителей — последователей Лессинга. С предромантической неистовостью связан и специфический предромантический конфликт: на смену классицистическому столкновению долга и чувства, на смену спорам просветителей —

⁹⁹ Там же. С. 440.

¹⁰⁰ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 8. С. 96.

предшественников штурмерства о разуме и чувстве, их роли в жизни человека приходит конфликт разумного и неразумного, рационально организованному — стихия и хаос, обычному человеку — гений, а гению — косное общество, отторгающее его. Шиллер остается просветителем в своих идеалах, но признавая конечное всеисилие разума, он раскрывает новую оппозицию, новый, во многом уже романтический конфликт. Двоемирие Шиллера носит характер производного драматургической структуры, но предваряет романтическое двоемирие как основу мировосприятия романтиков.

Обращение к Шекспиру Шиллер не прерывал на протяжении всего своего творчества, в 1800 г. он переработал трагедию «Макбет» для ее постановки на сцене Веймарского театра.

На историческом материале Шиллер написал немало пьес: «Дон Карлос, инфант испанский» (1787), трилогия «Валленштейн» («Лагерь Валленштейна», 1798, «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», 1799), «Мария Стюарт» и «Орлеанская дева» (1801), на легендарно-историческом материале создана драма «Вильгельм Телль» (1804). В год своей смерти Шиллер начинает работу над драмой из российской истории периода «смутному времени» «Дмитрий», но она осталась незавершенной. На всех вышеперечисленных драмах Шиллера лежит печать шекспировского дарования: применяется белый стих, характеры героев изображаются в драматическом, переломном моменте, который способен как нельзя лучше раскрыть истинный портрет личности.

§ 6. Шекспиризация и немецкий романтизм

Почетный иностранный член Петербургской Академии Наук (1824), немецкий романтик А. В. Шлегель¹⁰¹ (1767–1845) выступил в статье «Нечто о Вильяме Шекспире по поводу Вильгельма Мейстера»

¹⁰¹ См.: Mich. Bernay, "Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespears" (Лейпциг, 1872); Rud. Génée, "Studien zu Schl.-S. Shakespeare's Uebersetzung" (в "Archiv für Litteraturgeschichte". Т. 10, Лейпциг, 1881); Н. Welti, "Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung" (Лейпциг, 1884).

(журн. «Horen», 1796) с критикой прозаических переводов английского драматурга на немецкий. Шлегель указал на недостатки прозаических и вольных переводов, обосновал непозволительность такого непочтительного обхождения с творческим наследием великого поэта, доказал необходимость создания не только точного и полного, но прежде всего поэтического перевода пьес Шекспира. Ведь, по мнению Шлегеля, именно размеренная речь создает в поэтическом тексте ощущение наибольшего правдоподобия. Талантливый переводчик Шекспира, Шлегель попытался передать все художественное своеобразие стиля пьес, сохранить поэтическую форму драматических диалогов героев¹⁰².

В 1795–1796 гг. Шлегель переводит трагедию «Ромео и Джульетта», а в 1797 г. дополняет свой перевод статьей с глубоким анализом эстетики пьесы. Творческая удача вдохновила на еще более усердную переводческую деятельность. В период с 1797 по 1801 г. Шлегель переводит и издает 17 драм Шекспира, позже он снова возвращался к переводам. Переводы Шлегеля имели большой успех среди читающей немецкой публики и оказали влияние на последующую поэзию Германии, творческий стиль позднего Шиллера. Переводческая деятельность Шлегеля была высоко оценена Йенским университетом, и его пригласили на кафедру истории литературы и эстетики. В 1796 г. он переезжает в Йену, где в это время жил Шиллер.

¹⁰² В основу шлегелевских комментариев к «Гамлету» лег разбор С. Т. Колриджа из его лекции об У. Шекспире (изд. 1849). В ней Колридж разрушает распространенный в XVIII в. миф о шекспировской экстравагантности и разнузданности, творчество писателя рассматривается как выражение чистого гения. Колридж так же написал критические заметки о Шекспире в «Literary Remains». Литературная критика обнаруживала сходство художественной интерпретации чудесного у Шекспира и Колриджа, например в «Ancient Mariner», когда реальность постепенно переходит в фантастическое. Единство реалистической действительности и сверхъестественного создает особую «реальную фантастичность», которая, кроме шекспировской драматургии, присуща и народным поэтическим преданиям.

Шлегель, как и многие его предшественники, также является продолжателем идей Гердера в интерпретации творческого гения Шекспира. В «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809–1811) романтик Шлегель критикует «ложное» и «подражательное» искусство французского классицизма. Но, в отличие от Гердера, Шекспир для него не незнакомый с правилами искусства «природный гений», а мастер, создающий оригинальное искусство, живущее и творящее по своим особым законам и правилам, пользующееся своими приемами, однако искусство, не имеющее ничего общего с законами искусства классицистического.

Работы немецких исследователей творчества Шекспира быстро приобрели мировое признание. Основные идеи немецких штюрмеров развивались и их последователями — соотечественниками. Немецкий писатель-романтик Л. Тик (1773–1853) стал проявлять интерес к Шекспиру еще в раннюю пору написания небольших рассказов и довольно мрачных драматических произведений: «Abdallah» (1792), «Karl von Verneck» (1793), «Расставание» («Der Abschied»). Осознание истинной народности творчества Шекспира помогло Тику великолепно воплотить народный дух в сказках, которые появились в 1797 г. под заглавием «Народные сказки» («Volksmaerchen») и получили широкое признание. После охлаждения к романтическим идеалам Тик создает ряд повестей и рассказов, проникнутых новым духом созерцательной реальности, наиболее интересное для нас произведение этого периода творчества Тика, взятое из жизни Шекспира: «Жизнь поэта» («Dichterleben»). Личность Шекспира становится объектом художественного изображения. Наиболее важным в связи с изучением творчества Шекспира Л. Тиком является его труд «Шекспир и его современники», французский перевод которого имелся в библиотеке А. С. Пушкина. Л. Тик также завершил стихотворный перевод всех пьес Шекспира, который ранее предпринял его близкий друг А. В. Шлегель (1797–1833).

Основываясь на теоретических выводах штюрмеровской эстетической мысли и теории перевода высказанной в работах

А. В. Шлегеля, новое поколение немецких переводчиков Шекспира второй половины XIX века создает превосходящий своих учителей классический перевод пьес английского драматурга. Полное брокгаузовское собрание сочинений Шекспира в 9 томах, выполненное при участии Ф. Боденштедта, Ф. Фрейлиграта и П. Гейзе в 1866–1872 гг., практически вытеснило предыдущие переводы текстов Шекспира на немецкий язык, и это не случайно. Поэты, выполнившие этот перевод, сами являлись прекрасными знатоками творчества Шекспира. Так, Фридрих Боденштедт Боденштедт¹⁰³ (1819–1892) был серьезным шекспирологом, автором работы «Женские характеры Шекспира» («Shakspears Frauencharaktere», 1875), переводчиком произведений Шекспира и его современников Д. Вебстера, Д. Форда, К. Марло, изданных под общим заглавием «Современники Шекспира» («Shakspears Zeitgenossen», Берлин, 1858–1860, 3 т.), перевел «Сонеты Шекспира» (4 изд., 1873), написал «Дневник Шекспира» (1866–1867, 2 т.), создал исторические трагедии «Дмитрий» (Берлин, 1866), «Император Павел». Другой переводчик этого издания — поэт П. Гейзе (впоследствии стал первым немецким писателем, который был награжден Нобелевской премией).

Таким образом, уже к концу XVIII — первой половине XIX века имя Шекспира прочно вошло в обиход немецких штюрмеров, романтиков, которые признавали его родоначальником романтической драмы (братья Август и Фридрих Шлегели, Людвиг Тик). Понимание основных идеи творчества Шекспира отражены в литературных манифестах того времени, возник «немецкий Шекспир», свершилась шекспиризация Германии.

¹⁰³ В Ф. Боденштедт поехал в Москву в 1840 г., где воспитывал молодого князя Голицына и рьяно изучал русский язык и литературу. Впоследствии стал пропагандистом русской культуры, переводил на немецкий стихи А. С. Пушкина, А. В. Кольцова, А. А. Фета, повестей Тургенева, написал книги: «Koslow, Puschkin und Lermontow» (Лейпциг, 1843) и "Poetische Ukraine" (Штутгарт, 1845), опубликовал 2-томное издание переводов стихов М. Ю. Лермонтова (1852).

ГЛАВА 4

Шекспиризация и русская литература

§ 1. Истоки шекспиризации в русской литературе XVIII — начала XIX века

Судьба освоения творческого наследия Шекспира русской литературой не была простой и так называемая шекспиризация ее проходила довольно долго и болезненно. Дело даже не в том, что процесс укоренения шекспировской драматургии у нас был отягощен проблемой языкового барьера, ведь такие национальные литературы, как французская и немецкая, смогли воспринять уроки Шекспира гораздо раньше и большинство первых переводов на русский язык были сделаны с французского и немецкого языков в прозе (т. е. шли к нам опосредованно, не с «родного» оригинала, а с перевода, к тому же не отражающего не только мелодику и фонетику английского стиха, но и особенности шекспировского стиха). Скорее, затянувшийся процесс «обрусения» Шекспира можно и должно объяснять тем фактом, что русской литературе было необходимо пройти достаточно долгий путь преодоления своей, в какой-то степени не литературной сути. Известно, что с возникновения письменности на Руси, после ее крещения в X веке, русская словесность не только была христианской по сути, но в основном несла на себе печать церковного, а не развлекательного смысла. Русские летописи — наш вариант исторических хроник — хоть и относились к роду светской, не церковной литературы, но были по существу не литературными, а историческими текстами, хотя и пропитанными глубоким поэтическим содержанием, фольклорными аллюзиями и несомненно богатым образным языком. По настоящему светская литература на Руси появляется уже после Никоновского раскола, ее ждал сложный процесс становления, который продолжался вплоть до конца XVIII века и был осуществлен только с появлением романтиков века XIX. Русская светская литература современная эпохе Шекспира не была готова освоить шекспировские уроки. При сравнении

русской и европейской литератур конца XVI столетия можно прийти к выводу, что либо отечественная литература «безнадёжно отстала» (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или сделать вывод о том, что имело место совершенно самобытное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса. Принимаем во внимание последнее предположение и получаем, что 1-е послание Курбскому Ивана Грозного написано в год рождения Шекспира, то есть в 1564 г., и несмотря на все достоинства и силу воздействия витиеватого плетения словес, ясную систему аргументации, употребление библейских цитат, выписок из священных авторов, проведение аналогий между русской и мировой историей, яркие личные впечатления авторов и язвительные языковые инвективы, многообразные иронические, поучительные и обличительные интонации, просто не могут не казаться нам в сравнении с первыми произведениями Шекспира архаичными. Справедливости ради заметим, что усвоение шекспировского наследия другими европейскими народами также не произошло синхронно появлению его пьес. Даже если переводы текстов Шекспира появились во Франции и Германии раньше российских¹⁰⁴, шекспиризации неанглоязычной

¹⁰⁴ Полные собрания сочинений Шекспира на других европейских языках появились в следующем хронологическом порядке: на немецком (прозаические переводы К. М. Виланда, 1762-66, и И. И. Эшенбурга (Цюрих, 1775–82 гг.); классический стихотворный перевод Шлегель-Тика, 1797-1833; вытесняющий его теперь превосходный перевод при участии Ф. Боденштедта, Фрейлиграта и П. Гейзе, 1867-71; И. Ф. Фосса, 1818-29; Бенды, 1825-26; Кернера, 1836; Бетгера, 1836-37; Ортлеппа, 1838-39; Келлера и Раппа, 1843–46; Мольтке, 1865; Кауфмана, 1830-36); на французском (все прозаические: Летурнера, 1776-82; его же в исправлении Гизо, 1821 и 1860-62; Мишеля, 1839; Лароша, 1839-43; Монтегю, 1867-72; лучший — сына Виктора Гюго, Франсуа-Виктора Гюго, 1859-66, и др.); на датском (1807-18, и лучший Лембке, 1845-50); на итальянском (Микеле Леони, 1819-22; прозаический Карло Рускони, 1831; Каркано, 1875-82); на венгерском (1824, 1889-92); на шведском (Гагберга, 1848-51); на чешском (1856-73); на голландском (прозаический Кока, 1873-80; стихотворный Бургердика, 1884-88); на польском (превосходный перевод под ред. Крашевского, 1875); на финском (Каяндера, 1879 и позднее); на испанском (1885). По хронологии издания полных собраний сочинений можно, с некоторой

литературы Европы предшествовали несправедливые упреки сторонников подчиненного жестким правилам нормативного классицистического театра, клеймивших шекспировскую драматургию эпитетом «варварская». Так или иначе, а светская литература России смогла освоить творчество Шекспира только в постпетровскую эпоху, когда произошло постепенное выравнивание, ее синхронизация с основными европейскими литературами.

Имя Шекспира впервые упоминается в России среди других мировых поэтов минувшего в «Эпистоле о стихотворстве» 1748 г. А. П. Сумарокова: «Шекспир хотя непросвещенный», с добавлением в примечании: «...английский трагик и комик, в котором и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много»¹⁰⁵. В том же году появляется сумароковский «Гамлет»¹⁰⁶ — классицистическая трагедия, созданная по французскому прозаическому переводу — пересказу Лапласа (1745) или, по другим источникам, «переделка грубой французской переделки Дюсиса»¹⁰⁷. Успешная карьера А. П. Сумарокова несомненно оказала влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство, но, как и большинство его трагедий, «Гамлет» был лишен «национального и исторического колорита», нес в себе «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную

долей условности судить о приблизительном времени вхождения Шекспира в национальную культуру той или иной страны. См. ст. С. Венгерова. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002. Статья С. Венгерова. «Шекспир» впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).

¹⁰⁵ Сумароков А. П. Две епистолы. СПб., 1748. С. 9, 28.

¹⁰⁶ Сумароков А. П. Гамлет. Трагедия. СПб.: Имп. Акад. наук, 1748. 69 с. То же в кн.: Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений. Т. 3. М., 1787.

¹⁰⁷ Венгеров С. Шекспир // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002. Статья С. Венгерова впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).

форму»¹⁰⁸. Служивший у графа А. Г. Разумовского в чине бригадира Сумароков видел в своем литературном творчестве особое общественное значение. Вот что он пишет президенту канцелярии Академии наук и брату своего начальника, графу К. Г. Разумовскому, в просьбе разрешить напечатать трагедию «Хореев»: «К тому, чтоб она была напечатана, меня ничто не понуждает, кроме одного искреннего желания тем, чем я могу, служить моему отечеству»¹⁰⁹. Характер переделки А. П. Сумарокова раскрывается в сравнении с другими, более поздними переводами и переделками Шекспира на русский язык.

В качестве иллюстрации своеобразного высокопарного слога А. П. Сумарокова ограничимся цитированием нескольких мест из «Гамлета», например, из явления 2 в действии I, где датский принц говорит:

Я бедствием своим хочу себя явить,
Что над любовью могу я властен быть.
Люблю Офелию; но сердце благородно
Быть должно праведно, хоть пленно, хоть свободно...

Интересно самообличительное восклицание *Клавдия* в 1-м явлении II действия:

Когда природа в свет меня производила,
Она свирепствы все мне в сердце положила.
Во мне искоренить природное мне зло
О воспитание! и ты не возмогло.
Се в первый раз во мне суровый дух стонает
И варварством моим меня изобличает...

¹⁰⁸ Ляцкий Евг. Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002. Статья Е. А. Ляцкого впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).

¹⁰⁹ Цит. по: Ляцкий Евг. Указ. соч.

В разговоре Полония и Гертруды обсуждается вопрос о царской власти, который разрешается в духе эпохи современной А. П. Сумарокову:

Полоний.

Кому прощать царя? — народ в его руках.
Он Бог, не человек, в подверженных странах.
Когда кому даны порфира и корона
Тому вся правда власть, и нет ему закона.

Гертруда.

Не сим есть праведных наполнен ум царей:
Царь мудрый есть пример всей области своей;
Он правду паче всех подвластных наблюдает
И все свои на ней уставы созидает,
То помня завсегда, что краток смертных век,
Что он в величестве такой же человек,
Рабы его ему любезные суть чады,
От скипетра его лиется ток отрады¹¹⁰.

Как видно из приведенных выше отрывков, до усвоения русской литературой особенностей драматургии Шекспира было еще очень далеко. Сумароковские герои не только не имеют ничего общего с русской культурой, кроме собственно русского языка, на котором написана пьеса, но и вообще лишены какой-либо национальной индивидуальности, говорят полным условностей языком помпезной классицистической драмы. Постановка пьесы честолюбивого драматурга была осуществлена в 1750 г. в корпусе (или во дворце), где актерами были кадеты.

В «Гамлете» А. П. Сумарокова осталось очень мало от оригинала пьесы, и после этого первого дебюта интерес к Шекспиру в России

¹¹⁰ Цит. по: Евг. Ляцкий. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002.

утихает почти на четверть века. Начиная с 1770–1780-х годов в журналах публикуются робкие русские переводы отдельных отрывков из шекспировских пьес. Например, в 1772 г. появился перевод «Монолог Ромео» из 3 сцены V действия, переведенный М. Сушковой¹¹¹, в 1775 г. — монолог Гамлета «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно», выполненный М. И. Плещеевым¹¹², в 1786 г. появляется «Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета)» в переводе П. Карабанова, скрывшегося под псевдонимом L¹¹³, а в 1789 г. — «Гамлетово размышление о смерти» в прозаическом переводе близкого друга Н. М. Карамзина А. А. Петрова, выполненного по переделке «Гамлета» Сумароковым¹¹⁴. Любопытно, что многие из отрывков шекспировских пьес, переведенных А. А. Петровым, были

¹¹¹ М. Сушкова. Монолог Ромео из деист. V, сц. 3. — Вечера, 1772, ч. I, вечер 2-й. С. 14–16.

¹¹² М. И. Плещеев. «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно». — Опыт трудов Вольного Российского собрания, ч. II М., 1775. С. 260–261.

¹¹³ П. Карабанов. Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета). Перев. L... П. Карабанова. — Лекарство от скуки и забот, 1786, ч. 1, № 17. С. 195—199. То же в кн.: Карабанов П. Стихотворения. М., 1812. С. 37–40.

¹¹⁴ Гамлетово размышление о смерти // Наставник или Всеобщая система воспитания..., ч. I. М., тип. Горного училища, 1789. С. 262–264. Из «Гамлета» в переделке Сумарокова. То же в прозаич. перев. А. Петрова в кн.: Учитель или всеобщая система воспитания, ч. 1. М., Унив. тип. Н. Новикова, 1789. С. 99. А. А. Петрову так же принадлежат другие переводы из Шекспира выполненные с немецкого прозой: Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского. Перев. с немец. А. Петрова // Учитель или Всеобщая система воспитания... ч. I. М., Унив. тип. Н. Новикова, 1789. С. 100; Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, деист. IV, сц. 4. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания... ч. I. М., 1789, с. 101–103; Отрывок из «Короля Генриха V». Деист. IV, сц. 3. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания. Ч. 1. М., 1789. С. 103–104; «Король Генрих VIII» Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания, ч. I. М., 1789. С. 104–107; Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания, ч. I. М., 1789. С. 108–111.

продублированы переводчиком при «Кабинете Ее Величества» Екатерины II М. И. Веревкиным (1732–1795)¹¹⁵.

Уже ближе концу XVIII столетия в отдельных изданиях и журналах начинают печататься целые произведения Шекспира. Так, в 1783 г. в Нижнем Новгороде издается прозаический анонимный перевод с французского трагедии «Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского», в предисловии к которому приводится отзыв о Шекспире Вольтера¹¹⁶.

Любопытно «Вольное переложение из Шакеспира» выполненное участницей переписки с великим французским философом-вольнодумцем¹¹⁷ императрицей Екатериной II и вышедшее под названием «Вот каково иметь корзину и белье» (1786)¹¹⁸. По всей

¹¹⁵ Степени жизни. «Как вам это понравится», деист. II, сц. 6. Перев. с немец. М. Веревкина // Наставник или всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища, 1789. С. 258–261; Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнающего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского. Перев. с немец. М. Веревкина // Наставник или всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища, 1789. С. 165 — 167. Переводы дублирующие отрывки переведенные А. А. Петровым: Отрывок из «Короля Генриха V». Пер. М. Веревкина // Наставник или Всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища, 1789. С. 276–279; «Король Генрих VIII» Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2. Перев. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища, 1789. С. 280–289; Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Действ. IV, сц. 3. Пер. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания, ч. I. СПб., Тип. Горного училища, 1789. С. 290–302.

¹¹⁶ Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского, трагедия. Перев. прозою с франц. в Нижнем-Новегороде 1783 года. СПб., 1787, 306 с. В предисловии — отзыв Вольтера.

¹¹⁷ Как придворный историограф Вольтер откликнулся на заказ русского правительства и написал «Историю Российской империи при Петре Великом» (1759–63 гг.), где прославлял царя-реформатора, борца с всероссийским варварством.

¹¹⁸ Екатерина II. «Виндзорские кумушки» — Вот каково иметь корзину и белье. Вольное переложение (Екатерины II из Шакеспира. В 5-ти действиях. СПб., 1786, 104 с. То же в кн.: Сочинения императрицы Екатерины II. Т. 2, 1849. С. 366–434. См.: В. С. Лебедев, «Шекспир в переделках Екатерины II» / «Русский Вестник» 1878, № 3.

вероятности, знакомство Екатерины II с творчеством Шекспира осуществлялось во французских или немецких переводах. Ее переделка «Виндзорских кумушек» вышла посредственной и лишь отдаленно напоминает истинного Шекспира. Подражая историческим хроникам Шекспира, она сочинила две пьесы из жизни Рюрика и Олега. Главное отличие этих литературных опытов Екатерины II от исторических хроник Шекспира заключается в том, что в уста древнерусских князей императрица вкладывает свои собственные нравственно-политические идеи и мысли, которыми она щедро делится с действующими лицами своих сочинений. Самая образованная российская императрица Екатерина II также пыталась приспособить к русской сцене «Короля Джона». Подобно английской королеве-девственнице Елизавете I, Екатерина II придавала огромное значение просветительской роли театра. Екатерина II написала 13 пьес, не считая одноактных драматических пословиц на французском языке, которые были предназначены для театра «Эрмитажа». Несмотря на присутствие определенного литературного дара и чуткую восприимчивость к явлениям окружающей жизни, Екатерина II не принимала занятия литературой всерьез, смотрела на свои сочинения как на безделушки. В письме своему корреспонденту Ф. М. Гримму (1723–1807) она писала следующее: «Я люблю делать опыты во всех родах, но мне кажется, что все написанное мною довольно посредственно, почему, кроме развлечения, я не придавала этому никакой важности»¹¹⁹. По-видимому, эта критическая самооценка императрицы действительно отражает качество ее литературных экспериментов. Но для нас важнее всего оказывается как раз сам факт интереса, проявленного русской (хотя и не чистокровной русской, а немкой, состоявшей в родстве с королевскими домами Швеции, Пруссии и Англии) царственной особой к творчеству английского драматурга.

В 1787 г. увидел свет прозаический перевод-переделка «Юлий

¹¹⁹ Цит. по: Солнцев В. Екатерина II // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002.

Цезарь» Н. М. Карамзина, который он осуществил, воспользовавшись французским¹²⁰ переводом Летурнера¹²¹. А. Н. Горбунов сделал предположение, что Н. М. Карамзин впервые в истории русской литературы перевел Шекспира на русский язык с оригинала. Первоначально будущий русский историк амбициозно надеялся перевести всего Шекспира и, игнорируя существование сумароковского «Гамлета» 1748 г. и перевод «Ричарда III» 1783 г., писал: «До сего времени еще ни одно из сочинений знаменитого сего автора не было переведено на язык наш; следовательно, и ни один из соотичей моих, не читавший Шекспира на других языках, не мог иметь о нем достаточного понятия»¹²². Заблуждение Н. М. Карамзина было вполне характерно и отражает состояние степени распространения шекспиризации русской литературы. Переделка Сумарокова уже забыта, отрывки и анонимный перевод одной хроники не привлекли должного внимания, а вышедшее годом раньше сочинение самой императорской особы еще не вошло в контекст русского литературного процесса. Да и, справедливости ради, можно заметить, что «перевод-переделку» или же «вольное переложение» любой из шекспировских пьес, тем более не с оригинала, с трудом можно было считать, с позиции Н. М. Карамзина, переводом «сочинения знаменитого сего автора».

Свой взгляд на задачу переводчика Карамзин изложил в предисловии к трагедии: «Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противоречивых нашему языку выражений... Мыслей автора моею нигде не переменял я, почитая сие для переводчика непозволенным...»¹²³

¹²⁰ Шекспир У. Юлий Цезарь / На англ. и русс. яз. Переводы Н. Карамзина, А. Фета, М. Зенкевича и А. Величанского. Составление, предисловие и комментарий А. Н. Горбунова М.: ОАО Издательство «Радуга». С. 13.

¹²¹ Карамзин Н. М. Юлий Цезарь. Прозаических перевод по Летурнеру и переделка Н. М. Карамзина. М., 1787. 136 с. То же: Карамзин Н. М. Избранные сочинения, ч. I. М.: Изд. Поливанова, 1884.

¹²² Цит. по: Шекспир У. Юлий Цезарь. С. 13.

¹²³ Цит. по: Шекспир У. Юлий Цезарь. С. 14.

Новаторство карамзинского взгляда заключается в том, что не только в отечественной, но, например, и в французской традиции перевода того времени главенствовал принцип «украшательного» перевода, когда переводчик мог произвольно переделывать иностранные литературные произведения в соответствии с своими вкусами и желаниями.

Какими бы ни были изначальные устремления Карамзина, он отказывается от шекспировского белого стиха и переводит трагедию прозой. Некоторые видят в этом его стремление «как можно точнее воспроизвести смысл подлинника»¹²⁴. Если это так, то в переводе действительно не очень много неточностей и ошибок, которые связаны в основном с «неверным прочтением текста», и это может послужить еще одним подтверждением того, что скорее всего Карамзин пользовался английским оригиналом. Во II акте, 1-й сцене Брут у Карамзина говорит заговорщикам: «Мы, Кассий, хотим быть жертвою, а не жертвоприносителями», когда в оригинале сказано: «Let's be sacrificers, but not butchers, Caius»¹²⁵. (Буквальный перевод звучит так: «Кай, Будем же жертвоприносителями, но не мясниками»)¹²⁶. С другой стороны, Карамзин «намеренно сглаживает то, что ему казалось грубым»¹²⁷. Так,

¹²⁴ Горбунов А. Н. // Шекспир У. Юлий Цезарь. С. 14.

¹²⁵ Shakespeare W. The Complete Works / Introduction by Dr Bretislav Hodek; 18th impression. Spring Books, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1978. P. 726.

¹²⁶ Приведем для сравнения перевод этих слов П. Козлова:

«Принести

Для общего добра мы можем жертву,

Но мясниками нам позорно быть».

Шекспир В. Юлий Цезарь: Перевод с английского П. Козлова. СПб.: Кристалл, 2002.

В переводе, выполненном М. Зенкевичем, эти строки переводятся еще с большим произволом:

«Мы против духа Цезаря восстали,

А в духе человеческом нет крови».

Шекспир В. Юлий Цезарь: Перевод Мих. Зенкевича // Шекспир У. Полн. собр. соч.:

В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 5.

¹²⁷ Горбунов А. Н. Указ. соч. С. 14.

глаза у Цицерона в I акте, 2-й сцене карамзинского перевода: «Красны и огня исполнены», тогда как у Шекспира: «Looks with such ferret and such fiery eyes»¹²⁸ (В буквальном переводе: «Глядит таким хорьком, столь огненными очами»)¹²⁹.

В основном перевод вышел «близким к оригиналу, понять который писателю помогли французские комментарии и переводы «Юлия Цезаря»»¹³⁰.

Отдельным вопросом может стоять проблема, связанная со стилистикой языка перевода Карамзина. Во время работы над переводом Карамзин ориентируется на простую, даже разговорную речь, но это все же не грубоватый язык Шекспира и еще не гениальная естественность литературного языка Пушкина. В какой-то степени этот перевод отражает ту стадию эволюции отечественной словесности, которая предвосхищает пушкинскую реформу художественного стиля письменной речи. Идя на компромисс со своим эстетическим и литературным вкусом, представлением о том, как должны говорить шекспировские герои на русском в конце XVIII столетия, Карамзин использует более приподнятую в сравнении с оригиналом лексику. В предисловии к переводу он признавался, что: «Дух его парил, *яко орел*, и не мог парения своего измерять». Однако его же друг и переводчик А. А. Петров высмеивал употребление Карамзиным «долгосложно-протяжнопарящих» славянских слов. Журнал «Детское чтение» и вовсе призывало Карамзина писать легким, разговорным языком избегая «славянщины» и использования латинско-немецкой конструкции.

Конечно, оценивая его перевод необходимо помнить отход от поэтичности текста Шекспира и уже упомянутое редактирование

¹²⁸ Shakespeare W. The Complete Works. P. 722.

¹²⁹ В переводе М. Зенкевича: «Глаза, как у хорька, налиты кровью». (Зенкевич М. Указ соч.). П. Козлов переводит иначе, вслед за Карамзиным исключая неблагозвучное сравнение с «хорьком»: «Такие искры мечет из очей». Козлов П. М. Указ соч.

¹³⁰ Горбунов А. Н. Указ соч. С. 14.

образной системы трагедии. Причина его отказа от белого стиха Шекспира может скрываться и в том обстоятельстве, что сам Карамзин никогда великим поэтом не был. Уже после перевода «Юлия Цезаря», во время своего отъезда за границу (1789–1790), где он, кстати, встречался с И. Кантом, И. Г. Гердером, Ш. Бонне, И. К. Лафатером, Карамзин пробовал свои силы в написании стихов. Однако рифма давалась ему не просто, стихи не содержали «парения», тогда как его слог оставался прост и ясен.

Любопытна дальнейшая судьба перевода Н. М. Карамзина. В 1794 г. цензура внесла трагедию «Юлий Цезарь» в список книг, предназначенных для сожжения. События Великой Французской революции настолько потрясли власть, что истории заговора и цареубийстве был вынесен приговор. По-видимому, осторожный Н. М. Карамзин предвидел подобную реакцию властей и заблаговременно напечатал свой перевод анонимно.

В целом, можно отметить, что для современных исследователей перевод Карамзина остается интересен, прежде всего, с точки зрения отражения в нем всех особенностей эпохи, которая предшествовала освоению русской культурой наследия гениального Шекспира. Как автор «Истории государства Российского» Карамзин сыграет еще более значительную роль в укоренении на русской почве шекспировского взгляда на историю и в этом смысле сделает еще больше, нежели своим переводом, повлияв на шекспиризацию творчества самого значительного для русской культуры ученика Шекспира — А. С. Пушкина.

Несомненно, выбор для перевода трагедии на исторический сюжет был для Н. М. Карамзина не случайным, как не случайным был выбор переводимого автора. М. П. Погодин выдвинул предположение, что своему знакомству с Шекспиром Карамзин обязан немецкому писателю Я. М. Р. Ленцу (1751–1792)¹³¹. Знал ли Карамзин о Шекспире

¹³¹ О Ленце упоминает вскользь Карамзин в «Письмах русского путешественника» (при описании Цюрихского озера) и в других своих письмах (по поводу смерти Ленца).

до знакомства с Ленцем, не столь принципиально, важно, что через него он мог познакомиться с основными взглядами на шекспировскую драматургию представителей движения «Бури и натиска». Влияние на Карамзина штюрмеров просматривается в его предисловии, где он, называет Шекспира знатоком «всех тайнейших человека пружин», «Гением Натуры», который «обнимал взором своим и солнце и атомы»¹³².

§ 2. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус

В первой трети XIX века в русской переводческой практике преобладали две не очень отличающиеся друг от друга школы Карамзина и Жуковского. О переводческом подходе последнего мы уже говорили, однако его последователи переводчики — карамзинисты ставили во главу угла качество своих переводов с точки зрения их поэтической «приятности». Жуковский, по сути дела, брался за переделку подлинника, «склоняя» его на наши нравы, и сумел создать русскую романтическую поэзию, несмотря на тот факт, что почти все его баллады практически были заимствованы из немецких и английских авторов. Таковы его перевод — переделка «Элегии, написанной на сельском кладбище» из английского поэта — сентименталиста Т. Грея (1716–1771), (в русском переводе В. А. Жуковского — «Сельское кладбище», 1802), переделка «Леноры» Г. А. Бюргера (1747–1794) в балладу «Людмилу» (1808) и т.д. Вопрос о точности перевода не стоял слишком остро. Главным для русских переводчиков этого периода оставалось освоение мировой литературы, передача духа и формы подлинника.

Даже в начале XIX века шекспировские пьесы перелагались через французские классические адаптации Ж. Ф. Дюси (1733–1816).

¹³² Цит. по: Шекспир У. Юлий Цезарь / На англ. и русс. яз. Переводы Н. Карамзина, А. Фета, М. Зенкевича и А. Величанского. Составление, предисловие и комментарий А. Н. Горбунова М.: ОАО Издательство «Радуга». С. 13.

Например, перевод Н. И. Гнедича (1784–1833) «Леар» (1808)¹³³. Кстати, именно с этим переводом была связана ошибка сделанная анонимным автором в *The Foreign Quarterly Review*, в 1827 г. в vol. 1, № 2, p. 624–627, где заявлялось будто бы Пушкин начал свою литературную карьеру с перевода «Короля Лира» Шекспира на русский язык. Н. И. Гнедичу так же принадлежит прозаический перевод отрывка из «Троила и Крессиды»¹³⁴. В 1808 г. на русский язык И. А. Вельяминовым был переведен «Отелло»¹³⁵, а в 1811 г. драматург С. И. Висковатов перевел «Гамлета»¹³⁶, «Ромео и Джульетта»¹³⁷.

Кроме переводов текстов произведений Шекспира в русской печати стала появляться критика отдельных произведений. О «Гамлете» в предисловии к переводу монолога писал М. И. Плещеев (1775)¹³⁸. Чем больше появлялось переводов, тем больше писалось и печаталось

¹³³ Шекспир У. Леар, Трагедия. Перев. с франц. Н. И. Гнедича. Подпись: Николай Г. СПб.: Тип. Имп. театра, 1808, III, 103 с. То же. В кн.: Гнедич Н. Полное собрание поэтических сочинений и переводов. Т. III. СПб.: Изд. Мертца, 1905. С. 231–296. В студенческие годы Н. И. Гнедич играл на сцене университетского театра.

¹³⁴ Шекспир У. Троил и Крессида. Отрывок. Прозаич. перев. Н. И. Гнедича // Санкт-петербургский вестник. 1812. Ч. 3. № 8. С. 131–138.

¹³⁵ Шекспир У. Отелло, или Венецианский мавр. Прозаич. перев. с франц. И. Вельяминова. СПб.: Тип. имп. театра, 1808. 99 с.

¹³⁶ Шекспир У. Гамлет. Подражание Шекспиру, в стихах С. Висковатова. СПб.: Морская тип., 1811. То же, изд. 2. СПб.: Изд. Плюшара, 1829. 56 с. См. рец.: «Гамлет» Рец. на обработку С. Висковатова // Вестник Европы. 1811. Ч. X. № 24. С. 324–325; Журнал драматический, 1811, № 1. С. 91–92; Московский телеграф, 1829, № 18. С. 263–275; Северная пчела, 1828, № 89; Северная пчела, 1829, № 54; Северная пчела, 1833, № 105; «Гамлет, трагедия» Рец. на обраб. С. Висковатова. СПб., Плюшар, 1829 // Московский телеграф. 1830. Ч. 38. № 8. С. 497–504.

¹³⁷ Алисов П. Ф. Ромео и Джульетта // Алисов П. Ф. Сборник литературных и политических статей. Genève, Vale, Lyon, 1877. С. 211–216; Любич-Романович В. И. Приключение с Шекспиром после первого представления «Ромео и Джульетты». — Б-ка для чтения, 1839. т. 34, отд. VII. С. 40–57 (Смесь); Росковшенко И. Легенда о Ромео и Джульетте. — Московские ведомости, 12 августа 1861 г.. С. 1423–1426.

¹³⁸ Плещеев М. И. Письмо Англомана к одному из членов Вольного Российского Собрания // Опыт трудов Вольного Российского собрания при Моск. университете, ч. II. М., 1775. С. 257–260. Пред. к перев. монолога Гамлета.

критики о самих пьесах Шекспира, выходили рецензии на переводы пьес, их театральные постановки, появились первые работы, посвященные более общим проблемам творчества и жизни драматурга. Небольшие работы, посвященные истории создания, интерпретации и художественной критике основных произведений Шекспира, рецензии на театральные постановки и переводы: «Гамлет»¹³⁹, «Отелло»¹⁴⁰, «Король Леар»¹⁴¹, «Макбет»¹⁴², «Буря»¹⁴³, «Виндзорские кумушки»¹⁴⁴, «Генрих VIII»¹⁴⁵, «Ричард III»¹⁴⁶, «Сон в летнюю ночь»¹⁴⁷ и «Сонеты»¹⁴⁸.

¹³⁹ Два Гамлета // Репертуар и пантеон. 1842. Т. 17. С. 27–28 (Смесь); Макаров Н. Еще кое-что о Гамлете // Чистое искусство. 1844. № 2. С. 80–89; № 3. С. 159–171; Откуда Шекспир заимствовал сюжет Гамлета // Репертуар и Пантеон. 1845. Т. 9, кн. 2. С. 636–638; Григорьев А. А. Возражения на замечания о характерах Гамлета и Офелии в журнале «Иллюстрация» // Репертуар и Пантеон. 1846. № 12. С. 106–110; О Гамлете и некоторой ложе // Иллюстрация. 1847. Т. 4. № 6. С. 90–91; Андреев А. «Гамлет» // Пантеон. 1850. Т. II, кн. 3, отд. V. С. 12–13; А. Б. «Гамлет». П. Г. Полтавцев в роли Гамлета // Пантеон. 1851. Т. 3, кн. 5, отд. V. С. 25–26 (Театр. Летопись); Тимофеев К. А. Гамлет, принц датский. Критико-эстетические очерки. СПб., 1862. 35 с.; Первообраз Гамлета // Русская сцена. 1864. № 3. С. 98–100; Мыслящий реалист о Гамлете Шекспира (подражание г. Писареву) // Отечественные записки. 1865. Т. 162. № 17. С. 55–74; Иванов И. Песни Офелии и могильщика // Артист. 1889. № 4. С. 172–173; Коровяков Д. Д. Гамлет в русской литературе и на русском театре // Правительственный вестник. 1891. № 220.

¹⁴⁰ Отелло или Венецианский мавр. — Вестник Европы, 1810. Т. 54, № 22. С. 158–159 (Смесь); Яковлев М.. Отелло, трагедия в пяти действиях, игранная на Малом Театре 27 мая 1821 года.— Благонамеренный, 1821, ч. 14, № 10. С. 9–10. (Прибавл.). Подпись: М-л Я-в; Замечание на представление шекспировской трагедии «Отелло» на имп. Моск. театре 10 октября 1823 г.— Благонамеренный, 1823, № 20. С. 101–104; Шевырев С. «Отелло, мавр венецианский».— Московский вестник, 1828, ч. 9, № 12. С. 417–441; Рец.: Экштейн. Отелло Шекспира и Отелло Дюсиса.— Московский вестник, 1828, ч. 22, № 13. С. 73–81; Э. Б. Бескин?. Отелловы «страсти» (Гастроли Папазяна).— Новый зритель, 1928, № 17. С. 9.

¹⁴¹ Король Леар... — Вестник Европы, 1811, ч. 60, № 22. С. 148–151;— Драматический вестник, 1808, ч. 1, № 2, 3, 4; Дашков Д. Король Лир.— Вестник Европы, 1812, ч. 61, № 3. С. 245— 246. Подпись: Д. Д.

¹⁴² Кюхельбекер В. Мысли о «Макбете», трагедии Шекспира.— Литературная газета, 1830, № 7. С. 52–53; Кронеберг И. Макбет. Харьков, Универс. типография, 1831, 83 с. (Брошюрки, издаваемые Ив. Кронебергом, № IV); Откуда Шекспир

Особое место занимают статьи и разборы посвященные пьесе «Венецианский купец», ее источникам и характеру главного героя Шейлока¹⁴⁹. Начинается активное изучение более общих вопросов

заимствовал содержание своего Макбета. — Репертуар русского театра, 1840, кн. 10. С. 15–16 (Смесь); История Макбета.— Пантеон русского и всех европейских театров, 1841. ч. 3, № 8. С. 82–87; Гаевский В. П.. Несколько слов о «Макбете» Шекспира. — Б-ка для чтения, 1849. Т. 98, кн. 11, отд. 3. С. 99–116. Подпись В. Г.; Ч-в, П. Макбет.— Пантеон, 1853. Т. 8, кн. 3, отд. IV. С. 21.

¹⁴³ «Буря» Рец. на перев. Н. Сатина. М., 1840.— Литературная газета, 25 января 1841 г., № 11, с. 44.— Москвитянин, 1841, ч. II, № 4. С. 507–508. Подпись: S. — Отечественные записки, 1841. Т. 14, отд. VI. С. 9 — 11. — Современник, 1841. Т. 23. С. 46 (Новые переводы).— Сын отечества, 1841. Т. 4. С. 164–191 (Лит. обзор.); Кулишер М. И. Просперо и Калибан (Литературная заметка).— Вестник Европы, 1883, № 5. С. 409–418 (Хроника); Пальмин Л. «Буря», драма Шекспира.— Гуслиар, 1889, № 1. С. 12

¹⁴⁴ Плетнев П. А.. «Виндзорские кумушки» Рец.— Современник, 1838. Т. 12. С. 106–107 (Разбор новых книг); «Виндзорские кумушки» Рец. на перев. 1838 г.— Сын отечества 1838, ч. 4, отд. IV. С. 128–129 (Критика); «Виндзорские кумушки» Рец. — Б-ка для чтения, 1838. Т. 27, отд. VI. С. 31–32 (Лит. летопись); Иванов И. «Виндзорские проказницы», комедия Шекспира.— Артист, 1891, № 12. С. 115–121 (Совр. обзор).

¹⁴⁵ Кронеберг И.. «Генрих VIII».— Телескоп, 1832, ч. 10, № 16. С. 517–524.

¹⁴⁶ «Ричард III». — Московский наблюдатель, 1838, ч. 18. С. 247–249; Кони Ф. Жизнь и смерть Ричарда III. Трагическая хроника Рец. на перев. Я. Г. Брянского.— Репертуар и пантеон, 1847. Т. 5. С. 18–24. (Театральная летопись); Григорьев Ап. А. «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего». Рец. на перев. Г. Данилевского. СПб., 1850. — Москвитянин, 1851, ч. II, № 5. С. 89–100. Подпись: Г.

¹⁴⁷ [Полевой Н.]. Шекспирова комедия «Midsummer night's dream».— Московский телеграф, 1833, ч. 53, № 19. С. 368–401. Подпись: Н. П. То же в кн.: Полевой Н. Очерки русской литературы. СПб., 1839.

¹⁴⁸ Сонеты Шекспира.— Литературная газета, 28 августа 1841 г., № 97. С. 386.

¹⁴⁹ Приключения жида Шейлока и его должника Источник Шекспировского «Венецианского купца».— Северная пчела, 4 июля 1838 г., № 148. С. 591–592; Источник «Венецианского купца».— Русский инвалид. Лит. прибавл., 16 июня 1838 г., № 29, в. 579 (Смесь); Откуда Шекспир взял своего Венецианского купца.— Пантеон, 1841, ч. 4, кн. 11–12. С. 136–139; «Венецианский купец» Рец. на перев. Н. Павлова.— Литературная газета, 1842, № 3. С. 51; Источник «Венецианского купца» Шекспира.— Репертуар и пантеон, 1847. Т. 6, с. 33–38 (Смесь).

связанных с шекспировским творчеством и биографией драматурга в целом¹⁵⁰, появляются статьи и сочинения посвященные изучению связей Шекспира с литературами других стран и русской в частности¹⁵¹,

¹⁵⁰ Шекспир. — Цветник, 1810, ч. 5, № 1. С. 85–90; Кронеберг И. Шекспир // Кронеберг И. Брошюрки. № 2. Отрывки. Харьков, Ун-тская тип., 1830. С. 31–48; Его же: Об исторических трагедиях Шекспира.— Московский телеграф, 1830, ч. 31, № 4. С. 488–494; Макбет. Харьков, Универс. типография, 1831, 83 с. (Брошюрки, издаваемые Ив. Кронебергом, № IV); Жизнеописание Шекспира. — Сын отечества, 1833, ч. 159, № 29, 30; Плетнев П. Шекспир // Плетнев П. Сочинения и переписка. Т. I. СПб., 1885. с. 289–302. Ранее: Русский инвалид. Лит. прибавл., 1837, № 46. С. 430–434; Славин А. Протопопов А. А. Жизнь Вильяма Шекспира, английского поэта и актера. С мыслями и суждениями об этом великом человеке русских и иностранных писателей... И. А. Полевого, П. А. Плетнева, Гёте, Шлегеля, Л. Я. Якубовича, Гизо и Вилльмена. М., тип. Степанова, 1840, IV, 52 с. То же, 1841, 1844 (изд. 1 — анонимное). Рец.: Белинский В. Г. — Отечественные записки, 1840. Т. 10, № 6, отд. VI. С. 80–83. Далее в кн.: Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. IV. М.: АН СССР, 1954. С. 275–279; Плетнев П.— Современник, 1841. Т. 24. С. 141–142. Б-ка для чтения, 1840. Т. 43, отд. VI. С. 29. Галатея, 1840, № 15. С. 260–263; Шекспир // Капитолий, или собрание жизнеописаний великих мужей. СПб., 1841. С. 103–135; Боткин В. П. Генрих VI (в перев. Н. Кетчера). Отечественные записки, 1842. Т. 21, № 4, отд. II. С. 32–33 (аноним.); Ретшер о «Ромео и Юлии». Женщины, созданные Шекспиром. Там же, 1841 т. 14, отд. II. С. 64–92; Шекспир, как человек и лирик. Там же, 1842. Т. 24, № 9, отд. II. С. 24–40. Так же в кн.: Боткин В. П. Сочинения. Т. 2. СПб., «Пантеон литературы», 1891. С. 64–225; Аверкиев Дм. Вильям Шекспир. — Эпоха, 1864, № 5. С. 218–246; № 6. С. 193–221.

¹⁵¹ Кронеберг И. Шекспир // Кронеберг И. Брошюрки. № 2. Отрывки. Харьков, Ун-тская тип., 1830. С. 31–48; Его же: Об исторических трагедиях Шекспира и Гётевом Фаусте.— Московский телеграф, 1830. ч. 31, № 4. С. 488–501. То же: Атены, 1830, ч. 4, ноябрь-декабрь. С. 127–177; его же: Шекспир. Обзор главнейших мнений о Шекспире, высказанных европейскими писателями в XVIII-м и XIX-м столетиях.— Отечественные записки, 1840. Т. 12, № 9, отд. II. С. 1–50. (Науки и художества). Рец.: Галанин И.— ЖМНП, 1840, ч. 28. С. 257–260; Лебедев В. А. Литературные влияния и заимствования. Шекспир в Англии, Франции, Германии и России.— Филологические записки. Воронеж, 1876, вып. 3, 4; 1877, вып. 3; 1878, вып. 3; Чуйко В. Шекспир и Пушкин. (Критические заметки) // Отклик. Литературный сборник, СПб., 1882. С. 194–293; Тимофеев С. Шекспир и Пушкин (Опыт историко-литературного анализа трагедии «Борис Годунов»).— Дело, 1886, № 5. С. 231–252; Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд.

освоению его наследия театральной сценой¹⁵², появились переводы иноязычных работ связанных с многосторонними аспектами шекспировского творчества и шекспиристики (Ф. Гизо, А. Шлегель, Ф. Р. Шатобриан, В. Гёте, А. Дюма, В. Гэзлит, Гизо, В. Гюго)¹⁵³.

М., изд. Карцева, 1887, VII, 149 с.; Уманец С. И. Героини Калидасы и Шекспира (Сравнительная характеристика).— Исторический вестник, 1890, № 3. С. 598–610.

¹⁵² Трагедии Шекспира на сцене.— Б-ка для чтения, 1836. Т. 14, № 2, отд. VIII. С. 106–112; Виллиам Шекспир на лондонской сцене.— Северная пчела, 10 августа 1838 г., № 179. С. 714 (Смесь); Панаев И. Литературные воспоминания. Часть вторая (1839–1847). Гл. I ...Мочалов в «Гамлете» и «Отелло»...— Современник, 1861. Т. 89, № 9, отд. I. С. 1-5–18; Кин и Шекспир.— Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. 1, № 1 с. 143; И. К. — Знаменитые английские актеры и актрисы, прославившиеся в шекспировских драмах (Беттертон, Бут, Гаррик, Маклин, Кэмбль, Мистрисе Бэрри, Прятчард. Сиддонс).— Пантеон русского и всех европейских театров, 1841, ч. 3, № 8. С. 74–80; Каменский П. Макреди, как актер и толкователь Шекспира! — Пантеон, 1852. Т. 2, кн. 3, отд. II. С. 1–14; Пыпин А. Н. «История влияния Шекспира на французский театр» Альбера Лаируа Рец. — Современник, 1857. Т. 61, № 2, отд. V. С. 355–357 (Заграничные известия); Сафонов В. Причина возможной неудачи некоторых пьес Шекспира на нашей сцене. — Антракт, 1867, № 38. С. 2–3; Кублицкий М. Е. Павел Степанович Мочалов в шекспировских ролях. — Русский архив, 1875, № 3. С. 484–494.

¹⁵³ Гизо Ф. О поэзии драматической и Шекспире. Перев. с франц. П.— Атеней, 1828, ч. I, № 4. С. 1–32; Венецианский Мавр, трагедия Шекспира... Перев. с франц. — Московский телеграф, 1830, ч. 34. С. 340–377; 473–509. О постановке во Франции в 1829 г. в перев. А. де Виньи; Шлегель А. Взгляд на английский и испанский театр. Шекспир и Кальдерон. Перев. Ю. Самарина.— Ученые записки импер. Моск. ун-та 1836, ч. XI, № 9. С. 460–472; Шатобриан Ф. Р. Шекспир. — Сын отечества, 1837, ч. 187. С. 302–318, 438–459 (Науки и искусства); Гёте В. Ко дню Шекспира. — Шекспир и несть ему конца. Перев. Н. Мая. Под ред. Н. Вильмонта // Гёте. Собрание сочинений. Т. X. М., Гослитиздат, 1937. С. 381–385, 581–594. Ранее: Шекспир по Гёте. «Шекспир и несть ему конца». — Московский наблюдатель, 1835, № 5, ч. II, май. С. 34–53; Дюма А. Виллиам Шекспир. Его эпоха, жизнь и сочинения. — Северная пчела, 17 октября 1838 г. № 234. С. 935–936; 18 октября 1838 г. № 235. С. 939–940; Гэзлит В. Шекспир. — Современник, 1839. Т. 13, № 1. С. 123–144 (Критика). Продолжение: Цимбелин Шекспира.— Там же. Т. 14. С. 1–14 (Критика). Макбет Шекспира. — Там же. Т. 15. С. 18–38 (Критика). Отелло Шекспира. — Там же, 1840. Т. 19. С. 107–131 (Критика); Шекспир. (Обзор творчества). — Русский инвалид. Лит. прибавл., 25 февраля 1839 г., № 8. С. 165–171; 11 марта 1839 г., № 10.

Освоение шекспировских находок принимали и менее серьезные художественные формы. Так, В. К. Кюхельбекер написал драматическую шутку "Шекспировы духи" (1825), а после декабристского восстания, драмы и исторические хроники Шекспира

С. 213–215; 18 марта 1839 г., № 11. С. 230–236. Сод. № 8: Вилльмен. Биография Шекспира. — Де Понжервиль. «Буря». — Ф. Шаль. «Ромео и Юлия». — Амабль-Тастю. «Юлий Цезарь». — П. Дюпор. «Цимбелин». — Л. Колле. «Зимняя сказка». — Л. де Вайльи. «Ричард III». — Пари. «Троил и Крессида». — Ж. Занд. «Антоний и Клеопатра». — Э. Дешан. «Сон в летнюю ночь». — Л. Беллок. «Возмездие» («Мера за меру»). — К. Делавинь. «Генрих VI-й, часть третья». — № 10: Низар. «Отелло». — Л. де Ликоа. «Король Лир». — Шарпантье. «Кориолан». — Де Бради. «Ошибки». — А. Пишо. «Генрих VIII», — Ю. де Фонтенвилль. «Успех все оправдывает». — Л. Колле. «Король Иоанн». — Э. Дешан. «Как вам угодно». — № 11: И. Люка. «Тщетные старания любви». — Де Монтиньи. «Исправление злой жены». — Ш. Кокерель. «Два дворянина из Вероны». — К. Бонжур. «Много шума из пустяков». — Ю. де Рессегье. «Венецианский купец», — Э. Фуине. «Генрих IV (Часть первая)». — Э. Вояр. «Двенадцатая ночь, или как вам угодно». — Л. Галеви. «Гамлет». — А. Вилье. «Генрих V». — Ф. Леба. «Тит Андроник». — Ф. Шателен. «Генрих VI. (Первая часть)». — Д. О'Сюлливан. «Макбет»; Шаль Ф. Панюрф, Фальстаф и Санхо. Перев. М. Строева. — Галатея, 1839, № 52. С. 548–563. То же: Литературная газета, 1840, № 74. С. 1673—1679; Шекспир. Из книг: «Ueber Shakespeare's dramatische Kunst», соч. доктора Уильрици и «Commentaries on the historical plays of Shakespeare» Куртене. — Сын отечества, 1841. Т. I. С. 195–209; Жизнь и поэзия Вильяма Шекспира. Роман Кенига. Перев. с немец. М., 1842 (Рец.). — Отечественные записки, 1842. Т. 21, № 4. С. 33. (Библиограф. хроника). — Литературная газета 15 марта 1842 г., № 11. С. 232–234 (Критика и библиография). — Современник, 1842. Т. 27. С. 125–126 (Разбор новых книг); Гизо. Исторические и критические замечания на главные сочинения Шекспира. — Пантеон, 1854. Т. 17. кн. 9–10; т. 18, кн. 11 (отд. II); Z. — Шекспир под пером Гюго и Ламартина. — Голос, 24 июня (6 июля) 1866 г., № 172. С. 1; Гюго В. Первоначальные отношения к Шекспиру в Англии и Франции. Перев. Ю. Доппельмайера. — День, 1887, № 10. С. 380–387; Пелисье Ж. Шекспировская драма во Франции // Пелисье Ж. Очерки современной литературы. Перев. под ред. Н. Мирович. М., 1894. С. 3–35; Дмитриев И. И. Жизнь Шакспирова. Перев. с франц. — Приятное и полезное препровождение времени, 1796, ч. 9, № 8, 14, 15; Его же: Суд о Шакспире. Перев. с франц. — Приятное и полезное препровождение времени, 1796, ч. 9, № 4. С. 49–56. Подпись: И; Коклен. Мольер и Шекспир. Перев. А. Веской. — Артист, 1889, № 4. С. 52–63. То же. — Русский вестник, 1901, № 4.

помогли ему осмыслить историко-политическую трагедию ее участников. Заключение в крепость Кюхельбекер с 1828 по 1832 годы переводил «Макбета» и исторические хроники, написал «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о Ричарде III» (1832).

Интерес к подлинному Шекспиру вызывал появление новых переводов. Одновременно с Кюхельбекером и независимо от него М. П. Вронченко переводит «Гамлета» (1828 г.)¹⁵⁴, 1-е действие «Короля Лира» (1832 г.), «Макбет» (1837 г.). Сделанные В. А. Якимовым переводы «Короля Лира» (1833 г.) и «Венецианского купца» (1833 г.) наглядно демонстрируют, что стремление переводчиков к точности может привести к буквализму и совершенно погубить их поэтическую красоту оригинала¹⁵⁵. То же самое справедливо для известного, но неточного прозаического перевода "Гамлета" Н. Полевого (1839 г.)¹⁵⁶.

¹⁵⁴ У. Шекспир. Гамлет. Перев. и пред. М. Вронченко. СПб., 1828, XXIV, 207 с. Подпись: М. В. Отрывок. — Московский телеграф, 1827, ч. 184, № 23, отд. II. С. 93–108. См. рец. на пер.: «Гамлет» Рец. на перев. М. Вронченко. СПб., 1828.— Московский телеграф, 1828, ч. 24. С. 490–498.— Сын отечества, 1828, ч. 122, № XXII. С. 189–192; Ярославцев А. О личности Гамлета в шекспировской трагедии. В память 300-летнего юбилея Шекспира. СПб., 1865, 58 с; Чернышев. Отношения массы к Шекспиру.— «Гамлет».— Одесский вестник, 1871, № 123. С. 1027; Ярцев А. А. Гамлет на русской сцене.—Московские ведомости, 1891, № 284.

¹⁵⁵ См. ст. проф. Н. Сумцова в "Южном Крае" 1903 г., № 7948.

¹⁵⁶ У. Шекспир. Гамлет, принц датский. Драматическое представление, перев. Н. Полевого. М., 1837, 207 с. То же в кн.: Полевой Н. А. Драматические сочинения и переводы, ч. 3. СПб., 1843. То же. С дополнениями и вариантами по перев. Вронченко, Кронеберга, Кетчера и Соколовского и характеристиками Гамлета — Гёте, Шлегеля, Джонсона, Кольриджа, Мезьера и др., СПб., изд. Суворина, 1886, 181 с. Дешевая б-ка, № 39). Ряд переизданий. Рец. На пер: Белинский В. Г. Гамлет, принц датский. Драматич. представление. Соч. Виллиама Шекспира. Перев. Н. Полевого. М., 1837 // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. II. М., Изд-во АН СССР, 1953. С. 424–436. Ранее: Московский наблюдатель, 1838, № 17, май, кн. 1, отд. IV. С. 80–97; А. Г-в. Гамлет, принц Датский... Рец. на перев. Н. А. Полевого — бенефис г. Мочалова.— Северная пчела, 16 марта 1837 г., № 59, о. 233–235; № 60. С. 237–240; «Гамлет, принц Датский» Рец. на перев. Н. Полевого. М., 1837.— Б-ка для чтения, 1837. Т. 21, отд. VI. С. 45–49; А. Г-в. Гамлет, принц

В 1840–1860-е годы появились новые переводы пьес Шекспира (А. И. Дружинина, Н. М. Сатина, А. А. Григорьева, П. И. Вейберга и другие), которые следовали принципам реалистического стиля. Возникли благоприятные условия для осуществления издания переводов полного собрания сочинений.

§ 3. Полные собрания сочинений Шекспира на русском языке

Итак, первая половина XIX столетия стала для русской литературы и культуры эпохой активного освоения шекспировского наследия. Объективно оценивая этот этап в истории эволюции русской художественной, литературной и критической мысли, его смело можно назвать «шекспировским». По количеству публикаций переводов исследовательской и критической литературы, постановок пьес Шекспира Россия уступала только Англии, Америке и Германии, оставив ту же Францию далеко позади, причем к концу XIX века интерес к Шекспиру только усиливается, кроме многочисленных переводов отдельных пьес, появляются полные собрания сочинений.

Первым переводчиком всех сочинений Шекспира на русский язык был врач по профессии, друг А. И. Герцена и В. Г. Белинского Н. Х. Кетчер (1806-1886 гг.)¹⁵⁷. Страстный поклонник Шекспира, он настолько дорожил каждым словом великого драматурга и с трудом соглашался опустить хотя бы одно. Позднее похожую позицию

Датский... Рец. на перев. Н. А. Полевого — бенефис г. Мочалова.— Северная пчела, 16 марта 1837 г., № 59, о. 233–235; № 60. С. 237–240; Кронеберг А. И. Гамлет, исправленный г-ном Полевым.— Литературная газета, 19 июня 1840 г., № 49. С. 1116–1129; 22 июня 1840 г., № 50. С. 1140–1145; «Гамлет» Рец. на перев. Н. Полевого. Изд. Всеобщей б-ки. — Русское обозрение, 1896, № 10. С. 936–997 (Библиограф.).

¹⁵⁷ Шекспир У. Перев. Н. Кетчера. М., 1841–1850. Т. 1–5 (18 вып.). То же. Под загл.: Драматические сочинения В. Шекспира. Перев. (в прозе) Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн-Колльером старому экземпляру in folio 1632 г. М., изд. Солдатенкова и Щепкина, 1858–1879. Т. 1–9 (37 вып.)

сохранения оригинального текста Шекспира занимал М. М. Миронов. Переводы Н. Х. Кетчер всегда отличались близостью к подлиннику, тщательностью и точностью, но проигрывали в поэтичности, были выполнены тяжеловесной прозой. Впрочем, отметим, что его перевод всех 18-ти драматических сочинений Шекспира (1841–1850 гг.) появился почти на сто лет позже аналогичного прозаического перевода на немецкий язык К. М. Вилланда. Но ко времени перевода Н. Х. Кетчера Шекспир уже сыгран на русской сцене, оказал огромное влияние на становление творчества самых важных русских писателей, это скорее академическое, научное освоение творчества великого драматурга. Дословный прозаический перевод «слово в слово» и вправду способен сохранить точность слов, но цена такого перевода была утрата духа поэзии подлинника. Подобным образом за прозаический перевод брались не только в следствии отсутствия поэтического дара. Прозаический перевод дает возможность точно передать значение слов. Обычно дословные переводы необходимы для научного анализа, филологической критики текста. Чтобы понять буквальный смысл оригинала, сравнить поэтические переводы, или создать подстрочник для будущих поэтических переводов. В основном это делается для решения исследовательских задач, научного, а не художественного толка.

Перевод полного собрания сочинений Шекспира задумал В. Д. Костомаров, но успел издать только "Короля Иоанна" (СПб. 1864) и "Короля Ричард II" (СПб., 1865 г.)¹⁵⁸.

В 1865 году к изданию собрания сочинений Шекспира в лучших отечественных стихотворных переводах приступил еще один близкий друг В. Г. Белинского переводчик В. П. Боткин (1811-1869 гг.), автор статей о Шекспире и его переводе на русский язык¹⁵⁹. Со второго тома

¹⁵⁸ У. Шекспир. Полное собрание сочинений, ч. 1–2. Перев. В. Костомарова. СПб., тип. Метцига, 1865 (Издание не закончено).

¹⁵⁹ Боткин В. П. О Шекспире в переводе Кетчера. Отечественные записки, 1841. Т. 17, № 8, отд. VI. С. 47–49. В кн.: Боткин В. П. Сочинения. Т. 3. СПб., «Пантеон литературы», 1893. С. 164–166; Генрих VI (в перев. Н. Кетчера). Отечественные

издание возглавили известный русский переводчик Н. В. Гербелем и поэт Н. А. Некрасовым. Это собрание сочинений Шекспира с отдельными дополнениями и исправлениями получило широкое распространение и выдержало пять изданий (последнее под редакцией Д. Л. Михаловского, переводчика трагедии «Юлий Цезарь»)¹⁶⁰.

Переводческим подвигом стала работа над стихотворным изданием всего Шекспира, которое осуществил А. Л. Соколовский. Работу над своим переводом он продолжал в течение 30 лет и закончил лишь в 1897 году¹⁶¹. Первый перевод А. Л. Соколовского хроники Шекспира "Король Генрих IV" был напечатан в "Библиотеке для Чтения" (1860 г.)¹⁶². Затем он участвовал в собрании сочинений

записки, 1842. Т. 21, № 4, отд. II. С. 32–33 (аноним.); Ретшер о «Ромео и Юлии». Женщины, созданные Шекспиром. Там же, 1841 т. 14, отд. II. С. 64–92; Шекспир, как человек и лирик. Там же, 1842. Т. 24, № 9, отд. II. С. 24–40. Так же в кн.: Боткин В. П. Сочинения. Т. 2. СПб.: Пантеон литературы, 1891. С. 64–225.

¹⁶⁰ Шекспир У. Полное собрание драматических произведений Шекспира в перев. русских писателей. Под ред. В. П. Боткина, П. Н. Полевого. Примеч. П. Н. Полевого. СПб., Н. В. Гербель, 1865–1868. Т. 1–4. (Со 2-го т. изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля). То же, изд. 2, 1876–1877. То же. Под загл.: Полное собрание сочинений..., 3 доп. и испр. изд. под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1880. Т. 1–3. То же, изд. 4, СПб., 1887–1888. Перев. А. Л. Соколовского заменены новыми. То же, изд. 5, под ред. Д. Л. Михаловского. СПб., 1899.

¹⁶¹ В. Шекспир в переводе и объяснениях А. Л. Соколовского, 1–8 т. Вст. статья А. Л. Соколовского. СПб., изд. Маркса, 1894–1898. То же, изд. 2, переизд. и доп. Под загл.: Сочинения. СПб., изд. Маркса, 1913. Т. 1–12.

¹⁶² Король Генрих IV. Драматическая хроника. Перев. и пред. А. Соколовского.— Б-ка для чтения, 1860. Т. 159, № 5, отд. I. С. I—XXXIV, 1–106. См. другие переводы выходявшие отдельными изданиями: Король Ричард II. Драматическая хроника. Перев. А. Л. Соколовского.— Современник, 1865. Т. 108, № 6, отд. 1. С. 345–449. Гамлет, принц датский, трагедия. Новый перев. и пред. А. Соколовского. СПб., 1883, XI, 151 с. Макбет. Перев. А. Л. Соколовского. СПб., 1884, 94 с. Ранее: Изящная лит-ра, 1884, № 1–2 (Прилож.). Сон в летнюю ночь. Перев. А. Л. Соколовского. СПб., изд. Ландау, 1885, 79 с. Юлий Цезарь. Перев. А. Л. Соколовского. СПб., изд. Ландау, 1885, 100с. Двенадцатая ночь. Перев. А. Л. Соколовского. Текст, редактированный для сцены. СПб., тип. Стасюлевича, 1888, 48 с. Отелло. Перев. А. Соколовского. Режиссерский комментарий Н. Горчакова. М.— Л., «Искусство», 1937, 254 с. (Репертуар самодеятельного театра).

Шекспира в упомянутом издании Н. В. Гербеля и Н. А. Некрасова. Для этого издания А. Л. Соколовский перевел двенадцать пьес: "Антоний и Клеопатра", "Зимнюю сказку", "Король Ричард II", "Король Генрих IV" (две части), "Король Генрих V", "Король Генрих VI" (три части), "Перикл", "Ромео и Джульетта" и "Троил и Крессида". Однако в четвертом издании 1887–1888 гг. переводы А. Л. Соколовского были заменены новыми. По-видимому, это обстоятельство натолкнуло А. Л. Соколовского на мысль издать полное собрание сочинений Шекспира в собственных переводах. Каждая пьеса в переводе А. Л. Соколовского снабжена пространными историко-критическими эссе и пояснительными комментариями. Хотя в целом перевод А. Л. Соколовского имел литературные достоинства, но был растянут и многословен, переводчик недостаточно точен в подборе языковых эквивалентов, в ряде случаев он прибавляет не только отдельные слова, но даже образы и сравнения, которые отсутствуют в оригинале¹⁶³.

Полные собрания сочинений Шекспира были изданы в приложении к «Газете А. Гатцука» (1880–1889 гг.)¹⁶⁴ и к журналу «Живописное обозрение» (первое издание — 1893 г.)¹⁶⁵. Последнее издание примечательно биографическим очерком Н. И. Стороженко. Еще будучи тридцатилетним преподавателем в Александровском военном училище и 1-й московской гимназии он прославился пятью

¹⁶³ См.: Г.— Шекспир в переводе А. Л. Соколовского. Гамлет, принц Датский Рец. на перев. СПб., 1883.— Русский вестник, 1883, № 12. С. 926–929 (Библиография); Арсеньев К. К. Шекспир в переводе А. Л. Соколовского. Гамлет Рец. на изд. СПб., 1883.— Вестник Европы, 1884, № 1. С. 425–430. Подпись: К. К.; Стороженко Н. «Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского». СПб., изд. Академии наук. 1903, 24 с.

¹⁶⁴ Шекспир У. Драматические произведения. Вст. статья Г. Ингльсона. (Иллюстрированные драмы в лучших переводах). М., изд. Гатцука, 1880–1889, 436 с., вып. 1–7 (Прилож. к «Газете А. Гатцука»).

¹⁶⁵ Шекспир У. Полное собрание сочинений в прозе и стихах. Перев. (в прозе) П. А. Каншина. Биогр. очерк Н. И. Стороженко. Примеч. П. И. Вейнберга и др. СПб., изд. Добродеева, 1893. Т. 1–12. (Прилож. к журн. «Живописное обозрение»). То же, изд. 2, 1894. То же, изд. 3. Киев, СПб., Харьков, Иогансон, (1902-1903).

публичными лекциями о Шекспире. Несколько лет Н. И. Стороженко провел в Англии, где продолжал свои шекспировские штудии: пишет статью "Шекспировская критика в Германии" ("Вестн. Европы", 1869 г., октябрь и ноябрь) и защищает диссертацию на степень магистра "Предшественники Шекспира" (СПб., 1872 г.). В 1878 г. Н. И. Стороженко избран одним из вице-президентов Нового шекспировского общества (New Shakespeare-Society). Н. И. Стороженко редактировал переводы книг по Шекспиру (Р. Женэ, М. Коха, Левеса, Г. Брандеса), писал театральные отчеты о постановках Шекспира, рецензировал книги о Шекспире¹⁶⁶. С этой точки зрения примечательна

¹⁶⁶ Стороженко Н. Драматургические сочинения Шекспира (перев. Н. Кетчера).— Критическое обозрение, 1860, № 5. С. 237–245. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, е. 398–410; Шекспировская критика в Германии.— Вестник Европы. 1869. т. V. № 10. С. 823–869; № 11. С. 306–346. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 1–128; «Школьный Шекспир» Рец. на «Гамлета» в перев. Н. А. Полевого.— Учебно-воспитательная б-ка, 1878. Т. II. С. 120—129; Jahrbuch der deutscher Shakespeare Gesellschaft. Weimar, 1882, Еженедельник немецкого шекспировского общества, год 17-й. — Заграничный вестник, 1882. Т. IV, август. С. 75–80; Лекции о Макбете. М., 1889, 72 с. (Литогр. изд.); «Макбет» (По поводу предстоящей постановки его на московской сцене). — Артист, 1889, №2, 4. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902; Представления Эрнесто Росси. I. (Лир, Отелло, Ромео, Шейлок и Нерон).— Артист, 1890, апрель, кн. 7. С. 145–151; Прототипы Фальстафа.— Артист, 1891, № 15, 48—57. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 193–221; Модная литературная ересь.— Мир божий, 1895, № 11. С. 1–17. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 359–382; Шекспир и Белинский.— Мир божий, 1897, № 3, с 126–140. То же в кн.: Стороженко Н. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 254–274; Психология любви и ревности у Шекспира.— Вестник Европы, 1899, № 9. С. 153–172. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 275–301; Представления Эрнесто Росси. I. (Лир, Отелло, Ромео, Шейлок и Нерон). — Артист, 1890, апрель, кн. 7. С. 145–151; О сонетах Шекспира в автобиографическом отношении. М., Московский ун-т, 1900, 39 с. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 302–342. Ранее: Русский курьер, 10 января 1881 г. С. 1; Опыты изучения Шекспира. М., 1902, 411 с.; «Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского». СПб., изд. Академии наук. 1903, 24 с.; Любовная поэзия в форме драмы «Ромео и Джульетта» // Итоги, М., «Курьер», 1903. С. 5–16; Шекспир и литература эпохи Возрождения. —

его рецензия на объемистую монографию В. В. Чуйко "Шекспир, его жизнь и произведения" (СПб., 1889 г.)¹⁶⁷. Уже название рецензии ("Дилетантизм в шекспировской критике") отражает отношение Н. И. Стороженко к книге автора о Шекспире. Н. И. Стороженко был основоположником русского шекспироведения, дал обстоятельный анализ творчества Шекспира, его предшественников и современников. Его работы получили международное признание, были переведены на другие языки.

Впрочем, были и те, кто выступал против научного шекспироведения. Например, Л. Шестов в книге «Шекспир и его критик Брандес» (1898 г.)¹⁶⁸.

Научное слово, 1904. кн. 4. С. 41–51. См. так же: Брандес Г. Шекспир, его жизнь и произведения. Перев. В. М. Спасской и В. М. Фриче. Под ред. и с пред. и примеч. Н. И. Стороженко. Т. 1–2. М., изд. Солдатенкова, 1899–1901. То же в кн.: Брандес Г. Собрание сочинений, Изд. 2. СПб., «Просвещение», 1909–1911. Т. 16, 17, 18; Женэ Р. Шекспир, его жизнь и сочинения. Перев. с немец под ред. А. Н. Веселовского. Пред. Н. Стороженко. М., 1877, XVI, 368 с.; Кох М. Шекспир. Жизнь и деятельность его. Современные ему — литература и культурный строй. Перев. с немец. А. М. Гуляева с пред., примеч. и дополн. Н. И. Стороженко. М., изд. Маракуева, 1888, V, 472, VI с. (библиография); Левес. Женские типы Шекспира. Перев. с немец. А. Страхова с пред. Н. И. Стороженко. С прилож. статьи Даудена «Женские типы Шекспира». Перев. с англ. М. П. Молас. СПб., изд. Пантелеева, 1898, XII, 312 с. О нем: Коган П. Н. И. Стороженко (По поводу тридцатилетия научно-литературной деятельности).— Русская мысль, 1901, № 10, отд. II. С. 105–118 (Стороженко — шекспировед). Пчилка О. Николай Ильич Стороженко как шекспировед.— Киевская старина, 1906. Т. 92, февраль. С. 231–256. Розанов М. Н. Николай Ильич Стороженко — первый русский шекспиролог. — ЖМНП, 1906, ноябрь. С. 31–62. См. так же: Мэби Г. Р. Этическое значение трагедии Шекспира. Перев. А. Веселовской // Под знаменем науки. Сб. в честь Н. И. Стороженко. М 1902. С. 64–73.

¹⁶⁷ Чуйко В. В. Шекспир, его жизнь и произведения. СПб., изд. Суворина, 1889. VII, 662, VIII с.

¹⁶⁸ Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1899, 282 с. См.: Шестов Л. «Юлий Цезарь» Шекспира // Шестов Л. Собрание сочинений. Т. 4. СПб, «Шиповник», [б. г.]. С. 231–252. Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1899, 282 с.

Из всех дореволюционных публикаций сочинений Шекспира на русском языке самым авторитетным является роскошное издание Брокгауза-Ефрона под редакцией С. А. Венгерова (1902–1905)¹⁶⁹. Кроме переводов, уже изданных Гербелем и другими (П. И. Вейнберга, П. П. Гнедича, Аполлона Григорьева, А. В. Дружинина, П. П. Козлова, А. И. Кронеберга, Всеволода Миллера, Фед. Миллера, Н. М. Сатина), в собрании сочинений представлен новые переводы Зинаиды Венгеровой, П. П. Гнедича, А. В. Ганзена, Лихачева, Минского (Н. М. Виленкин), А. М. Федорова, Н. А. Холодковского, О. Н. Чюминой. Все пьесы сопровождаются вступительными статьями и комментариями. Иллюстрациями к этому изданию стали работы, написанные на шекспировские темы выдающимися художниками XVIII и XIX столетий.

В переводческой деятельности послереволюционного периода намечались два основных этапа развития. Первый (1930–1940-е гг.) был отмечен стремлением приблизиться к подлинному тексту, что сказалось в воспроизведении сложных образов и метафор Шекспира, сохранением разностильности языка, вплоть до «грубости» шекспировских изречений. В этом духе созданы переводы А. Радловой, М. Лозинского, М. Кузмина. Новая переводческая манера была введена Б. Пастернаком, который отказался от дословности и стремился воспроизвести текст Шекспира живым современным языком. Его принципы воплотились в переводах С. Маршака, В. Левица, Ю. Корнеева, М. Донского, Т. Гнедич, П. Молковой, в которых сочетается необходимая точность с поэтической свободой и естественностью русской речи. Благодаря их переводам, Шекспир легче читать русским, чем англичанам, для

¹⁶⁹ Шекспир У. Сочинения, 1–5 т. СПб., изд. Брокгауза-Ефрона, 1902–1904 («Б-ка великих писателей»). Под ред. С. А. Венгерова). С очерком С. А. Венгерова и пред. В. Миллера, Ф. Ф. Зелинского, П. О. Морозова, Н. П. Дашкевича, З. А. Венгеровой, Л. Шепелевича, Ф. Батюшкова, К. Арсеньева, Ф. А. Брауна, Е. В. Аничкова, А. Г. Горнфельда, М. Н. Розанова, Ю. Веселовского, Л. Полонского, Н. И. Стороженко, А. Кирпичникова, Э. Радлова, Р. И. Бойля, В. Спасовича, И. И. Иванова. — Бахтин Н. И. Шекспир в русской литературе. (Библиогр. очерк).

которых осязаемым препятствием является архаический язык шекспировских пьес.

§ 4. Художественное освоение шекспировской традиции русскими писателями

Романтический культ Шекспира в России начала XIX века был целиком подготовлен предромантическим влиянием европейской литературы. Такие русские писатели как В. К. Кюхельбекер, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, О. М. Сомов опирались на пример Шекспира и создавали свою самобытную национальную литературу пропитанную духом народности. Так, кавказские впечатления А. С. Грибоедова воплотились в форме романтической трагедии в шекспировском вкусе. К сожалению, до нас дошли только две сцены и краткий очерк содержания «Грузинской ночи». Сюжет трагедии был навеян историей из хорошо известной писателю — дипломату грузинской жизни, а в качестве одного из художественных приемов увеличивающих воздействие на публику было избрано введение шекспировской фантастики. Так, обиженная наместником кормилица, шлет проклятие своему хозяину и вызывает в горном ущелье злых духов Али. Подобно ведьмам из трагедии «Макбет» Шекспира, они «плавают в тумане у подошвы гор», ступают «хороводом в парах вечерних, перед восходом печальной, девственной луны». Кормилица умоляет их свершить жестокое отмщение, шекспировские мотивы пересекаются с реминисценцией из пушкинского «Кавказского пленника». Когда влюбленный в княжну молодой русский, похищает ее и отец-наместник преследует их, его пуля по воли злых духов попадает не в похитителя, а в сердце его дочери.

Наиболее интересным представителем из числа русских шекспиристов начала XIX века был и остается А. С. Пушкин¹⁷⁰. Вслед за декабристами Пушкин работает над созданием национальной литературы и преуспел в этом больше всех остальных. Шекспиризм поэта стал более чем слепое следование литературной моде на английского драматурга, литературное увлечение сменилось духовным. Шекспиризм Пушкина несет в себе мировоззренческую проблематику, он перерос из чисто литературного в пласт философского знания. Именно находясь под влиянием Шекспира формируются у Пушкина зрелый взгляд на историю и народ. Пушкин считает Шекспира романтиком, понимая под истинным романтизмом искусство соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремится развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи, главной чертой шекспировской манеры он считал объективность, жизненную правду характеров и «верное изображение времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров того времени он позаимствовал из Шекспира. Выдвинув на первый план проблемы связанные с властью, ее нравственностью и ее отношению к народу, Пушкин подражал Шекспиру, что впоследствии вылилось в переложении пьесы «Мера за меру» в поэму «Анджело» (1833). Использование поэтики Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем использовано русской драматургией, особенно исторической; в частности трагедия Пушкина послужила образцом «шекспиризации» для писателей связанных с Обществом Любомудрия, — для М. П. Погодина («Марфа, посадница новгородская», 1830 г.) и А. С. Хомякова («Дмитрий Самозванец», 1833 г.). Погодин, противопоставил самодержавию народ, сделав последнего «главным действующим лицом»... («Русский архив», 1882, кн. 2, № 6. С. 151).

¹⁷⁰ См.: Пушкин — критик / Сост. и примеч. Н. В. Богословского. М.: Гослитиздат, 1950.

В. Г. Белинский дал реалистическое понимание Шекспира, осмыслил его драматургию с исторической позиции, увидел в Шекспире великого гуманиста: «Знакомство с драмами Шекспира, показало, что всякий человек, на какой бы он низкой ступени общества и даже человеческого достоинства ни стоял он, имеет полное право на внимание искусства потому только, что он человек»¹⁷¹.

Белинский рецензировал перевод «Юлия Цезаря» Н. М. Карамзина (1835), дал критику пьес Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1840) и «Буря» (1840), рецензировал книгу А. Славина «Жизнь Вильяма Шекспира, английского поэта и актера»¹⁷².

По-своему, с характерным для Н. В. Гоголя малорусским колоритом воспринимаются уроки Шекспира и реализуются в фантастике (опирающейся на фольклорную демонологию), сочетание смешного и страшного, национальную народность в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), в сборниках «Миргород» и «Арабески» (1835).

М. Ю. Лермонтова отзывался о Шекспире как о «необъемлемом гении», «проникающем в сердце человека, в законы судьбы»¹⁷³.

В 1840–1860-х гг. в произведениях русских писателей А. И. Герцена, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Достоевского,

¹⁷¹ Белинский В. Г. Ответ «Москвитянину» // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 10. М., 1956. С. 242.

¹⁷² Белинский В. Г. Русская литературная старина перев. «Юлия Цезаря» Н. Карамзиным в 1787 г. // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. II. М., Изд-во АН СССР, 1953. С. 200–204.— Ранее: Телескоп, 1835, ч. 29, № 17–20. С. 378–386 (анонимно); Приложение к Репертуару русского театра. № 1. «Антоний и Клеопатра» Шекспира. 1840 // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954. С. 320–323. Ранее: Отечественные записки, 1840. Т. 12, № 10, отд. VI. С. 57–60 (анонимно); Пантеон русского и всех европейских театров, № 3, 1840 «Буря» // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954. С. 165–169. Ранее: Отечественные записки, 1840. Т. 10, № 5, отд. VI. С. 19–22 (анонимно), рецензия на книгу А. Славина «Жизнь Вильяма Шекспира». Отечественные записки, 1840. Т. 10, № 6, отд. VI. С. 80–83. Далее в кн.: Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. IV. М.: АН СССР, 1954. С. 275–279.

¹⁷³ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. т. 6, 1957. С. 407.

А. А. Григорьева и других шекспировские образы переносились в современность, они получали новую интерпретацию.

И. С. Тургенев, несмотря на свой интерес к творчеству Шекспира, для которого тот был «гигант, полубог...»¹⁷⁴, так и не смог в полной мере реализовать его модель свободы творчества. Его ограничивало его стремление угождать литературным и политическим пристрастиям современников. Так, он не почувствовал истинную природу чувств, которые движут нерешительностью одного из центральных шекспировских типов — Гамлета. Этот вечный образ так и остался для Тургенева загадкой, свое предпочтение он отдает безумным, но деятельным Дон Кихотам. В своей статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860) он изобразил Гамлета в новых условиях 40-х годов XIX столетия. Современные Тургеневу Гамлеты вырождаются в «лишних людей», эгоистичных пессимистов не способных противостоять мировому злу. Трактовку образа Гамлета Тургенев олицетворил в героях многих своих произведений, начиная с жалкого приживальщика Гамлета Щигровского уезда из «Записок охотника» (1849), глупо заканчивающего свою умно начатую жизнь, до безвольных людей романов «Рудин» (1856) и «Новь» (1876). В романе «Накануне» (1860 г.) Тургенев вкладывает в слова своего героя Шубина упования на отсутствие в России людей сильной воли и засилье «гамлетиков»: «Нет еще у нас никого, нет людей, куда ни посмотри. Все — либо мелюзга, грызуны, гамлетики, самоеды, либо темнота и глушь подземная, либо толкачи, из пустого в порожнее переливатели, да палки барабанные!» В романе «Отцы и дети» в нигилисте Базарове воплотился другой тип героя, способный противостоять бессилию «лишних людей», российским Гамлетам — помещикам Кирсановым. Для Тургенева психологический тип героического энтузиаста Дон Кихота (Лаврецкий из «Дворянского гнезда», 1859; «железный» болгарин-революционер Инсаров в «Накануне», 1860; «новый человек» Базаров из «Отцов и детей» 1862; еще более «новый» человек — революционер-народник Нежданов в

¹⁷⁴ Тургенев И. С. Сочинения. т. 8, 1964. С. 185.

романе «Новь», 1877) ближе поглощенного саморефлексией Гамлета. Конечно, столь критический взгляд Тургенева на образ Гамлета не возник на пустом месте. На его формирование повлияли идеи, высказанные предшественниками Тургенева. Так, П. В. Анненков, кто первым опубликовал материалы для биографии А. С. Пушкина (1855) и издал научное собрание сочинений поэта (1855–1857), ввел в критический обиход такое понятие как «русский гамлетизм». Под ним он разумел противоречие, спровоцированное конфликтом высоких духовных идеалов передовой части русского общества с его политическим бесправием. Несмотря на то, что в 1838 г. В. Г. Белинский восторженно писал: «Гамлет! это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле...»¹⁷⁵, в 1840-е годы критик кардинально меняет свое отношение к этому вечному образу объявив не решительность принца «позорной»¹⁷⁶.

Ф. М. Достоевский вместе с Гомером, Сервантесом, Шиллером и Бальзаком причислял Шекспира к мировым гениям и провозвестникам человечества. Для него Шекспир пророк, пришедший «...возвестить нам тайну... душу человеческой»¹⁷⁷.

Достоевский был потрясен Шекспиром, с 18 лет изучал его творчество, знал большое количество его сонетов наизусть. Шекспир стал для него символом поэзии, высокого искусства, духовной жизни. Именем Шекспира клянут и клянутся герои Достоевского.

Достоевский в полной мере воспринял художественные открытия Шекспира, его антропологические принципы. Герои Достоевского несут на себе отпечаток творческой интерпретации шекспировских образов, больше других его привлекали шекспировские характеры Отелло, Гамлета и особенно порочного паразита Фальстафа.

В 1860-е годы Шекспир подвергается критике «прогрессистов» и «утилитаристов». Так, Н. Г. Чернышевский призывал «без ложного

¹⁷⁵ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 2, 1953. С. 254.

¹⁷⁶ Там же. Т. 7, 1955. С. 313.

¹⁷⁷ Достоевский Ф. М. Записные тетради, 1935 г. С. 179.

подобострастия смотреть на Шекспира» и объявлял «половину каждой драмы Шекспира негодной для эстетического наслаждения в наше время»¹⁷⁸. Были среди русских писателей и ниспровергатели Шекспира, самым известным из них был Лев Толстой. Л. Толстой переработал историческую концепцию Шекспира, наложил на нее свою философию истории. В концепции характеров Л. Толстой предлагает свою адаптацию открытий Шекспира, хотя история оказывается для него важнее личности.

¹⁷⁸ Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. Т. 2, М., 1949. С. 283, 50.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трудности трактовки произведений Шекспира во многом объясняются тем, что они ориентируются на мировосприятие более поздних эпох. Французский мыслитель XX века Мишель Фуко в работе «Слова и вещи»¹⁷⁹ блестяще показал, что после XVI века произошла смена парадигм мышления: на смену характеристики явлений по принципу Великой аналогии пришел научный анализ, основанный на выявлении причинно-следственных отношений.

Принцип Великой аналогии, в известном смысле, вневременен, сопоставление самых различных объектов проводится на основе сходства (в том числе и внешнего, даже случайного). Шекспир соединяет аналогию с модусом времени, но мыслит мир в аристотелевской традиции — телеологически, как стремление к некой идеальной цели или форме. В его произведениях на основе телеологического взгляда выстраивается логическая инверсия: сюжеты, судьбы героев определяются не исходной, а финальной точкой, композиция выстраивается от конца к началу.

Жанровые варианты концепции мира (ход всемогущего Времени в хрониках, торжество случайностей в комедиях, человек как творец событий и самой судьбы в трагедиях) оказываются разными лишь на феноменальном уровне, а на сущностном они сливаются в общем представлении о самом глубинном и всеобъемлющем законе — неизбежности. Но Шекспир потому не эпик, он потому драматургичен в подлинном смысле этого слова, что в самой его картине мира заложен конфликт: внеличному закону неизбежности противостоит личностный закон свободы воли (а следовательно, выбора, который порождает причинно-следственную зависимость). Встречаясь в пространственно-временном континууме шекспировского произведения, логическая инверсия, вектор которой направлен от конца к началу, и причинно-

¹⁷⁹ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук: Пер. с франц. СПб., 1994.

следственная логика, вектор которой направлен от начала к концу, сталкиваются и порождают конфликт (трагической или комической природы). Неизбежность всегда побеждает свободу воли при их несовпадении. Но из творчества Шекспира, по существу, уходит идея рока, на которой строились античные трагедии. У Шекспира неизбежность утверждается в результате противостояния свободных волеизъявлений не одного только протагониста, а многих личностей, руководствующихся не одним, а разными, в том числе противоположными мотивами. Отдельный человек столь же могуществен, как судьба (он остается ренессансным человеком-титаном, «мерой всех вещей», «венцом всего живущего»), но люди в своей совокупности слабее неизбежности. Шекспировскую драматическую композицию можно представить как систему препятствий, задержек, отсрочек: необходимость создает препятствия для осуществления планов, намерений, желаний героя, но и герой создает препятствия на пути осуществления неизбежности.

Молодой Гёте в статье «Ко дню Шекспира» (1771) гениально предсказал именно такую возможность понимания Шекспира, когда писал: «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами. Его планы в обычном смысле слова даже не планы. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобразность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкивается с неизбежным ходом целого»¹⁸⁰. Гёте прозорливо определил то качество произведений Шекспира (прежде всего трагедий и хроник), которое не следует ни из специфики драматургии, ни из особенностей современного Шекспиру английского театра, а вытекает из более общего источника (гуманистические представления о Единой цепи бытия, Великой аналогии и т. д.) и одновременно из индивидуальных особенностей всеобъемлющего, многомерного гения Шекспира (судя по

¹⁸⁰ Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975. С. 337–338.

тому, что скрытая, неопределимая точка обнаруживается и в наиболее личных его произведениях — сонетах). Оба фактора невозможно адекватно оценить и истолковать спустя несколько столетий после смерти писателя, в рамках совершенно иной ментальности, свойственной современному сознанию, и поэтому Шекспир навсегда останется загадкой для новых поколений, будоражащей умы и порождающей новые концепции, соответствующие не столько предмету изучения, сколько парадигме очередной наступающей эпохи.

Возникшая в рамках нарастания предромантических тенденций в XVIII веке, шекспиризация достигает свое вершины в романтизме (С. Т. Колридж, Л. Тик, В. Гюго, А. де Виньи и мн. др.). Отмеченное усиление шекспиризации (как и руссоизации) в романтизме должно быть правильно оценено. Эти принципы-процессы в романтизме играли уже меньшую роль, чем системные принципы. Присуща шекспиризация и реализму (Стендаль, О. Бальзак, П. Мериме, А. С. Пушкин), коснулась она различных областей художественной культуры XIX века (литература, драматический театр, опера, музыка, живопись и др.). Позже шекспиризация растворяется в общем литературном потоке и уже не воспринимается как самостоятельный принцип-процесс.

В русской культуре, как и в других национальных культурах, есть мировые гении, имеющие свой оригинальный облик. Такие гениальные представители национальных литератур как Гомер, Сервантес, Боккаччо, Вольтер, Гёте, Шиллер, Байрон и Вальтер Скотт имеют свой, сугубо индивидуальный, оригинальный облик, который по разному интерпретировался, переживался и переосмыслялся разными национальными литературными школами и традициями (например, существует американский и японский Ф. М. Достоевский). Попадая на русскую почву фигуры великих писателей других национальных литератур, герои их произведений, да и сами литературные памятники начинают жить своей, обособленной жизнью, входят в чужой, но не чуждый литературный процесс, создавая вокруг себя целый пласт

литературных, научно — исследовательских и критических текстов. Шекспир давно является важнейшим компонентом изучения англо-американской культуры в России. Наследие Шекспира активно изучается как в университетах, так в школах всего мира. Внимание исследователей привлекает не только тексты великого драматурга, но и театральные постановки, экранизации его произведений в кинематографе.

У нас, в России давно признан «русский» Гомер, «русский» Сервантес, «русский» Гёте, «русский» Шиллер, есть у нас и свой «русский» Шекспир.

Ценности мировой литературы при вхождении в русский *тезаурус* заметно трансформируются. История зарубежной литературы в русском и, например, французском изложении удивительно различаются. Для французов Расин значительнее Мольера, Шатобриана — Бальзак, Гюго — поэт — Гюго — романиста, для нас же наоборот, и русский стереотип и французского национального характера, сформировавшийся на основе «Трёх мушкетеров» Александра Дюма — отца, странен для француза, ассоциирующего свою нацию скорее с Рене Декартом. Зарубежный писатель должен быть глубоко освоен нашей культурой, чтобы занять в ней место рядом с русскими писателями. Такова судьба Шекспира, фактически ставшего «русским зарубежным» писателем.

Шекспир занимает совершенно особое место в литературе и культуре России. Начало русского восприятия, рецепция Шекспира, становление его литературной репутации на русской почве отразилось в переводах произведений английского драматурга на русский язык, в критических статьях, в отдельных исследованиях посвященных общим и частным вопросам его драматического и поэтического творчества (проблеме авторства, связи с зарубежной литературой, история шекспироведения), в рецензиях на театральные постановки шекспировских пьес и т. д.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Шекспир как он представлен в современном тезаурусе.....	8
§ 1. Биография.....	8
§ 2. Творчество.....	9
§ 3. Общая концепция творчества.....	11
§ 4. Взгляд на исторические хроники.....	12
§ 5. Взгляд на комедии.....	15
§ 6. Взгляд на трагедии.....	16
§ 7. Взгляд на поэзию.....	27
ГЛАВА 2. Формирование культа Шекспира в европейской культуре XVIII века.....	29
ГЛАВА 3. Шекспиризация в европейской культуре XVIII — начала XIX века.....	36
§ 1. Шекспиризация как принцип-процесс.....	36
§ 2. Шекспиризация: общий взгляд.....	37
§ 3. Шекспиризация в драматургии Франции: Вольтер, Эно, Мерсье....	39
§ 4. Шекспиризация в эстетике и драматургии Германии. «Буря и натиск».....	43
§ 5. Шекспиризация в творчестве Шиллера.....	59
§ 6. Шекспиризация и немецкий романтизм.....	62
ГЛАВА 4. Шекспиризация и русская литература.....	66
§ 1. Истоки шекспиризации в русской литературе XVIII — начала XIX века.....	66
§ 2. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус.....	78
§ 3. Полные собрания сочинений Шекспира на русском языке.....	86
§ 4. Художественное освоение шекспировской традиции русскими писателями.....	93
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	99

Научное издание

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ XVII

ЗАХАРОВ Николай Владимирович

ЛУКОВ Владимир Андреевич

ШЕКСПИР. ШЕКСПИРИЗАЦИЯ

Научная монография

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 23.04.2011 г. Формат 60×84 1/16

Усл. печ. л. 6,5

Тираж 100 заказ №

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1